أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

٤٩

أغسطس ١٩٨٩

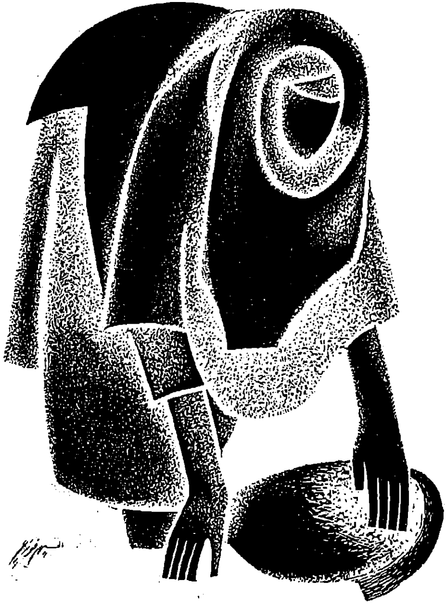
كتابات بأقلام

سمير أمين / عبد العظيم أنيس

فوزى منصور / أمينة رشيد / كمال رمزى

إدوار الخراط / محمد برادة / محمد هيكل





بحث : حفر للفنان الحسين فوزى .

■ فى هذا العدد ■

أدب ونقد

شهرية يصدرها حزب
التجمع الوطنى التقدمى الوحدوى

٤٩

السنة السادسة ـ أغسطس ١٩٨٩

من كتّاب العدد

د. سمير أمين، المفكر المصرى التقدمى، صاحب الإسهامات الملحوظة فى الفكر الاجتماعى والسياسى بالعالم الثالث، والاضافات الجديدة على الفكر الماركسى بخصوص نظريات التطور فى المجتمعات المتخلفة، من أهم كتبه : التطور اللامتكافىء.

عبد القادر الشباوى، مفكر ومناضل وكاتب مغربى. معتقد منذ سنين بسجن القنيطرة بالمغرب.

إدوار الخراط، روائى مصرى، علامة على إتجاه فى الكتابة الروائية. صدرت له أعمال : حيطان عالية ـ ساعات الكبرياء ـ رامة والتنين ـ الزمن الآخر ـ أضلاع الصحراء ـ اختناقات العشق والصباح ـ محطة السكة الحديد.

إعتدال عثمان، كاتبة وناقدة. مدير تحرير مجلة «فصول». صدرت لها : يونس البحر (نصوص) ـ إضاءة النص (مقالات نقدية).

محمد البساطى، روائى وقصاص من جيل الستينات. صدرت له أعمال : التاجر والنقاش ـ قدر الغرف المقبضة ـ المقهى الرمادى.

ظبية خميس، شاعرة من الإمارات. صدرت لها أعمال : أنا المرأة الأرض، كل الضلوع، قصائد حب، صبابات المهرة العمانية ـ السلطان يرجم امرأة حبلى بالبحر. ولها مجموعة قصصية بعنوان : عروق الجير الحنة

افتتاحيـــــة

اليهودية والصهيونية

فريدة النقاش

شن الزميل الناقد السينائى « سامى السلامونى » حملة على « أدب ونقد » لعددين متواليين فى صفحاته الأسبوعية بمجلة « الإذاعة » .. حيث قال :

« لست أدرى تحت أى شعار ثورى أو تقدمى أو حتى ثقافى أفسحت مجلة اليسار الثقافية « أدب ونقد » ٢٥ صفحة كاملة فيما يشبه العدد الخاص للهجوم على نادى سينما القاهرة » وإلى حد نشر هذا العنوان على غلافها « الفاشية الجديدة فى نادى السينما المصرى » لحساب حملة مشبوهة من جمعية وهمية اسمها « نقاد السينما المصريين » لمجرد أن من بين مجلس تحرير المجلة السيد « كمال رمزى » عضو الجمعية المذكورة ، وهو طرف أساسى فى معركة شرسة تستهدف تصفية نادى السينما وإغلاقه تماما بكل الوسائل المشروعة وغير المشروعة ..

ثم يتساءل : فكيف استطاع السيد كمال رمزى أن يفرض رأيه من جانب واحد على مجلس تحرير المجلة الذى يضم أسماء أساتذة وزملاء أجلاء نحترمهم ..

فهل حاولوا أن يسألوا عن حقيقة المشكلة المفتعلة ، ويسمعوا الطرف الآخر حتى لا يكونوا فاشيين هم أنفسهم ؟ .. »

وبداية فإن المجلة ليست طرفا فى أى صراع داخل نادى السينما ، ولكنها طرف رئيسى فى القضية المطروحة فى نادى السينما حول المطابقة بين اليهودية والصهيونية ، وهى طرف أصيل.وهذا ماوضحه الزميل « حلمى سالم » سكرتير تحرير المجلة فى رده على الزميل « سامى السلامى » الذى أرسله لمجلة الاذاعة .. فنحن من دعاة التفرقة بين اليهودية كديانة يعتنقها إثنا عشر مليونا من البشر بينهم ثلاثة ملايين يعيشون على أرض فلسطين بعد اغتصابها ، وبين الصهيونية التى هى عقيدة عنصرية تغذيها الاحتكارات الدولية ويعتنقها بعض اليهود المتعصبين . وباسمها تواصل حكومة إسرائيل إضطهادها وتقتيلها للشعب الفلسطينى . ومانشرته المجلة يتفق تماما مع وجهة نظرها تلك ولم يفرضه عليها الزميل « كمال رمزى » ولم ينفرد بنشره .

ولأننا لسنا فاشيين فسوف نفرد مساحة فى العدد القادم للردود التى جاءتنا ، والتى لا يحكى أى منها وقائع مخالفة لما نشرناه ولا يصححها ، وإنما يؤكدها ويؤكد الفكرة التى تقف المجلة ضدها على طول الخط ، وقالت عنها وسوف تظل تقول انها فاشية – أى فكرة المطابقة بين اليهودية والصهيونية والتى لا تخدم النضال العربى والفلسطينى التحررى بعامة فى شىء ، وإنما تسىء إليه أبلغ الاساءة .. لأن هذا هو بالضبط ماتريده إسرائيل ، أى القول بأن الصراع بيننا وبينها هو صراع بين الأديان يقوم على حقائق إلهية : يقول الصهاينة أنها وعد الرب لهم بأرض فلسطين كما جاءت به التوراة ، ويقول المسلمون إن اليهود جنس قذر خائن بطبيعته والصراع ضده هو صراع دينى قدرى لن ينتهى إلا بإفناء أحد الطرفين للآخر ، وبالطبع هو فى حالة المسلمين إفناء اليهود ..

وهكذا يتشوه الأساس الواقعى الرأسمالى الأمبريالى الذى قامت عليه الصهيونية ، ومازالت تمارس نفوذها بمساندة أقوى دولة أمبريالية وهى الولايات المتحدة الأمريكية ؛ كما تتشوه تحالفاتنا وأفكارنا كلها .

وموقف « أدب ونقد » ليس جديدا على تاريخ اليسار ومبدئيته منذ نشأة المشكلة اليهودية فى فلسطين وحتى الآن . وهو نفسه موقفه المبدئى إزاء قضية الأقليات القومية فى الوطن العربى . وإن كانت المسألة اليهودية تختلف من زاوية

كون إسرائيل استعمارا استيطانيا مدججا بالسلاح النووى وان كان فى ظروف طبيعية مقبلة تتحرر فيها المنطقة من كل أشكال الاستعمار والتبعية والاستغلال ، سوف يعيش اليهود فيها شأنهم شأن الأقليات الأخرى من البربر والأكراد ، لهم ثقافتهم وسماتهم الخاصة دون أن يترتب على ذلك أى تفوق عنصرى أو قهر من طرف لآخر .. وهو ماتحققه الاشتراكية وحدها .

هذا هو حلم اليسار وهدف نضاله .. وطن عربى إشتراكى موحد متحرر من كل أشكال القهر ، يعيش فيه المسلمون والمسيحيون واليهود واللادينيون متساوين فى الحقوق والواجبات ، فى نصيبهم من الثروة والسلطة ، تتفاعل ثقافاتهم ، التى تدخل الأديان فيها كعناصر مكونة لها ، وليس عناصرها الوحيدة .

هذا هو ماتدعو له « أدب ونقد » وتدافع عنه . وستدعو له وتدافع عنه .

كذلك فإن ظهور سمات فاشية فى تاريخنا كان من بين مكوناتها معاداة اليهود لاالصهيونية ، ليس شيئا جديدا يبرز الآن ، كما برز فى معركة نادى السينما لأول

وسوف الجأ إلى مقتطفات طويلة من كتاب « الدكتور رفعت السعيد » اليسار المصرى والقضية الفلسطينية لنتبين عددا من المواقف والوقائع التاريخية التى تكشف وجهى العملة ، أى كيف أن معاداة اليهود وطابعها الفاشى كانت وجها آخر للصهيونية مكملا لها بل سندا ونصيرا .

* * *

« فى ٢ نوفمبر ١٩٤٥ برزت ظاهرة جديدة على مسرح العمل السياسى المصرى ربما كانت الأولى من نوعها فى التاريخ المصرى الحديث ، وهى محاولة بعض الأحزاب السياسية (الاخوان المسلمون – مصر الفتاة) تحويل الصراع ضد الصهيونية والكفاح لتأييد حقوق شعب فلسطين ، إلى عمل عنصرى موجه ضد اليهود كيهود .. »

ثم يضيف .. « وبصلابة وشجاعة جابه اليسار المصرى هذه الدعاوى العنصرية ، ليس فقط تمسكا بالجانب المبدئى من سياسته وهو رفض العنصرية بكل أشكالها ، ولاتمسكا بالتقاليد العريقة لشعب مصر ، وإنما أيضا إستشعارا لخطورة هذه الدعاوى على موقف يهود مصر أنفسهم . ذلك أن هذه الحملات العنصرية كانت متفقة إتفاقا زمنيا غريبا بل ومريبا مع تزايد النشاط الصهيونى لحث شباب اليهود المصريين على الهجرة إلى فلسطين .. » ثم « وكانت الخطوة التالية التى لجأ إليها اليسار فى مجابهة الدعاوى العنصرية هى تأسيس

« الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية » فى عام ١٩٤٧ أى قبل اغتصاب فلسطين وكان مؤسسوها جميعاً من اليهود المصريين الذين أخذوا يصدرون النداءات ، ويعقدون الندوات والمؤتمرات وينظمون التظاهرات ضد الصهيونية وضد الهجرة إلى فلسطين وقالوا فى بيانهم التأسيسى « **إن كفاحنا ضد الصهيونية جزء لايتجزأ من الكفاح العام لحل المشكلة اليهودية** » .

« وتعتبر الرابطة أن الصهيونية هى أخطر حركة ظهرت فى تاريخ اليهود . ان الصهيونية عقبة فى طريق حل المشكلة اليهودية . **والكفاح ضد الصهيونية واجب مقدس على كل يهودى ويهودية** ، خاصة وأن تقدم القوات الديمقراطية فى العالم يفتح أمامنا إمكانيات حل قريب للمشكلة اليهودية العتيقة » .

وحين أوفدت ادارة جريدة « الجماهير » اليسارية مندوبها لمقابلة سكرتير الرابطة الإسرائيلية لمكافحة الصهيونية عزرا هرارى لسؤاله عن أهداف الرابطة – قال هرارى :

– « إن الدعاية الصهيونية المسممة نشطت فى مصر أخيرا نشاطا كبيرا مما يهدد العلاقات بين العرب واليهود ويهدد بتسميم الجو فى بلد كمصر عاش فيه اليهود أجيالا متعاقبة على أحسن مايكون من الوئام مع زملائهم المصريين » .

وحين سأله المحرر ومن هم زعماء الصهيونية فى مصر ؟

قال :

– « إن زعماء الصهيونية فى مصر معظمهم من كبار الأثرياء ، وأصحاب الأعمال ، وهم يستخدمون سلطانهم وأموالهم للضغط على موظفيهم الإسرائيليين [كان اليهود يسمون فى ذلك الحين بالجالية الإسرائيلية] وتهديدهم بالطرد ، إن لم يصبحوا صهيونيين مثلهم ، ولذا أصبح من واجب الإسرائيليين الديمقراطيين أن ينذروا الجماهير اليهودية بخطر الصهيونية وأن يجمعوا اليهود فى حركة قوية مضادة للصهيونية » .

ثم يضيف :

– « بالطبع . فالصهيونية أداة إستعمارية ، تريد جذب جماهير اليهود إليها لتحقيق أغراض الاستعمار بإنشاء دولة يهودية فى فلسطين تساعد على تثبيت أقدامه فى الشرق الأوسط » وفى نداء إلى يهود مصر أصدرته الرابطة وإختتمته بشعارات واضحة .. **فلتسقط الصهيونية ، ولتحيا أخوة العرب واليهود** ، قالت أيضا :

– « إن هذا النداء من رابطة إسرائيلية لتكذيب صريح لإدعاءات الرجعية أن اليهود كلهم صهيونيون ، فهناك يهود ديمقراطيون أعداء ألد للصهيونية والإستعمار . إن الرابطة لتكشف لليهود فى صراحة أن مصالحهم متفقة مع مصالح الشعب المصرى – الشعب الذى يكافح من أجل الاستقلال والديمقراطية ، **فلن يكفل لليهود سلاما وإطمئنانا إلا تخلص البلاد العربية من الاستعمار** .. »

وكان أن اتخذت حكومة النقراشي التى تمثل أحزاب الأقليات الرجعية قرارا بحل الرابطة .

« وماكادت هذه الرابطة تنظم صفوفها وتعمل على مقاومة أكاذيب الدعاية الصهيونية بين جماهير الجالية اليهودية حتى فاجأتها الحكمة النقراشية ، هذه الحكومة التى تدعى أنها حاملة لواء العروبة والوطنية وقامت بحل هذه الرابطة بحجة (لاتضحكوا) .. نعم .. بحجة : المحافظة على الأمن العام .

إذن فمكافحة الصهيونية مخلة بالأمن العام يادولة الباشا ! أما ترك النوادى والهيئات والاتحادات الصهيونية بأكاذيبها ودعايتها السامة تنتشر وتزدهر ، وتنشر ماهى معروفة به من إرهاب ، أما هذا فهو عين المحافظة على الأمن والنظام إذن !! ان الحكومة النقراشية بهذا التصرف المخزى إنما تساعد على سياسة كبار رجال المال المناصرين للصهيونية فى مصر »

هذه مقتطفات من كتابات كتبها يهود مصريون معادون للصهيونية ودافعوا ببسالة عن موقفهم كما يسوقها الدكتور رفعت السعيد فى كتابه .

أما على الصعيد العربى والعالمى فبوسعنا أن نسوق عشرات النماذج لكفاح يهود ضد الصهيونية ولمواقف شريفة إتخذها هؤلاء من قضية فلسطين . ولكننى سوف أكتفى بمثل واحد هو الكاتب الأمريكى - اليهودى « الفريد لينتال » الذى نقد ببراعة وشجاعة الأسس الفكرية العنصرية للصهيونية ووقف ضد دولتها مناصرا لقضايا العرب فى المحافل الثقافية والسياسية . وهو صريح فى دعوته أن اسرائيل لامستقبل لها إذا لم تتخل عن الصهيونية .

وفى قلب إسرائيل ذاتها يقف الكاتب والباحث « إسرائيل هاك » بصراحة وبصلابة مثابرة ضد الصهيونية ، ويكافح جنبا إلى جنب مع الفلسطينيين من أجل حقهم المشروع فى إقامة دولتهم ، ولكى يعيش اليهود والمسلمون والمسيحيون فى دولة ديمقراطية حقا خالية من العنصرية ومعاداة السامية معا .

إنّ معاداة السامية [ومما يثير السخرية ، أننا نحن العرب ساميون] هى الوجه الآخر للعنصرية اليهودية - أى الصهيونية - ومعاداة السامية تقول ببساطة أن الجنس اليهودى هو جنس منحط وقذر بالفطرة ولابد من تخليص العالم من شره . وهذا هو المضمون الحقيقى للمساواة بين اليهودية والصهيونية وخلط الأوراق بينها . إن القول بأن كل يهود العالم هم أعداؤنا - فضلا عن أنه قول يفتقر إلى الدقة العلمية - يعنى على الوجه الآخر ان كل المسلمين هم أصدقاؤنا ، ولاأعرف أين سوف نصنف المسيحيين ، وإن كان

لا بد من لفت الإنتباه إلى آن الدعاة الدينيين الجدد يرون فى النصارى أعداء للإسلام شأنهم شأن اليهود ويضيفون إليهم الشيوعيين .

ونأتى الآن لحقيقة أن الأقلية فى إسرائيل هى التى تعادى الصهيونية ، وبالطبع لا تمكنها قوانين الدولة العنصرية - رغم ديمقراطيتها المدعاة - من ممارسة نشاط مثابر وصريح تحت راية معاداة الصهيونية . ولكنهم يدعمون الحق العربى ويجهرون بهذا الدعم بل ويقدمون خدمات انسانية وإعلامية جليلة لانتفاضة الحجارة .

ولا أعرف لماذا نريد أن نستثنى المجتمع الاسرائيلى من القانون العام الذى يقول إن الطبقة السائدة تفرض ثقافتها على الشعب كله وتتلاعب بوعيه وتغرس فيه مفاهيم وقيماً مضللة وضد مصالحه على المدى القريب والبعيد . إن الاحتكارات الحاكمة فى إسرائيل هى جزء عضوى من الاحتكارات الرأسمالية العالمية بل وجزء نشيط للغاية بحكم التاريخ التقليدى للتعامل الطويل لليهود مع المال .. وإن الدعم غير المشروط الذى تقدمه الأمبريالية الأمريكية لإسرائيل لخير برهان على هذه الحقيقة البسطة التى يجرى تشويهها كل يوم رغم بساطتها ، عبر أدوات الإعلام والثقافة السائدة فى ظل التبعية فى بلادنا ومنطقتنا .

* * *

إن موقف اليسار هذا ، كما أسلفت ، ليس طارئا ، ولكنه موقف مبدئى ثابت وشريف وفاء لتقاليده الإنسانية التقدمية وتاريخه العريق وصلابته فى أحلك الظروف ، هذه الصلابة التى تأسست على فكر علمى موضوعى ثورى ونضال متصل ، لم يهدأ حتى فى الفترات الفاصلة التى جرى فيها تشويه وعى الشعب باسم الرخاء والسلام الزائف لدى زيارة السادات للقدس ، فحينها كان اليسار وحيدا فى الساحة تقريبا يعارض بأدواته البدائية ليعلن أن الصلح المنفرد مع الدولة الصهيونية وبرعاية الأمبريالية الأمريكية لن يجر إلا الهزائم والويلات . ولكنه حتى فى ذلك الحين كان يرف بين اليهودية والصهيونية ولم يخلط بينهما أبدا .

« ونحن لن نرمى أشياءنا القديمة عند ركن الشارع » كما يقول الدكتور شكرى عياد فى هوامشه هذا العدد ، عن النقاد البنيويين الذين يعلنون بدء منهجهم من الصفر .

كما أننا نرفض - بنفس القوة - تلك النزعة الكوزموبوليتية العدمية التى تساوى بين كل الأشياء والثقافات العنصرية وغير العنصرية ، بل وتنطوى على إحتقار للوطنى والقومى ، وترى فى إسرائيل العنصرية واحة

للديمقراطية وتدعو لإسقاط تعبيرات الأمبريالية والصهيونية من قاموسنا ومن حياتنا ، وتهيل التراب بذلك على الأساسى الفكرى الذى يقوم عليه النضال الوطنى ضد كامب دافيد والتسويات الظالمة بدءا بمقاطعة التطبيع ومساندة انتفاضة الحجارة لآخر مدى ، كمرتكز رئيسى الآن لقوى التحرر العربى .

ومانشده فى هذا السبيل هو تحقيق هذه الوحدة الخلاقة بين الوطنية والأممية ، فالأولى تؤكد خصوصية كل شعب وسماته القومية فى حركتها الدائبة نحو التجدد والتقدم ، والثانية تؤكد الديمقراطى والتقدمى المشترك بين كل الكادحين فى كافة بقاع العالم ضد النهب والاستغلال .

ولن ننجح فى هزيمة التعصب القومى العنصرى الاستيطانى بتعصب قومى عربى أو دينى إسلامى أو مسيحى .

وإن تعميق العناصر الانسانية الديمقراطية فى ثقافتنا هو مهمة جليلة وحالّة ولاغنى عنها ، لكن يعوق انجازها باستمرار ذلك الاستسهال النزق للمزج بين الدين والقومية والذى سوف ندفع ثمنه ، وسوف يعطل كفاحنا للوصول إلى مجتمع علمانى مدنى حق .. إذ الوصول إليه ضرورة لاغنى عنها ، سواء فى ذاتها باعتبارها محصلة للتقدم الانسانى ودليل عيشنا فى العصر ، أو بسبب ضرورتها الملحة للبلدان المتعددة القوميات والأديان والثقافات مثلما هو حال الوطن العربى ، وحتى مصر وحدها . ولابد لنا كمثقفين واعين أن ندرس بعمق ذلك المأزق الذى وضعت فيه قوانين النميرى لتطبيق الشريعة الإسلامية البلاد فى مأزق رهيب يهدد وحدة السودان ، ويقدم مبررات للحركة الانفصالية فى الجنوب .

ان الكفاح من أجل مجتمع مدنى علمانى بحق هو عمل ينبغى أن يقوده المثقفون لاأن يعوقوه ، وان يواصلوا رسالة عصر التنوير ويطوروا منجزات قادته الكبار فى ميادين الفكر والعلم ، وهى انجازات مهددة الآن بتراجع خطير أمام نمو السلفية الدينية التى يمالؤها فرسان نادى السينما .

إن شرط قيام هذا المجتمع العلمانى المدنى أن يكون الدين مفصولا عن الدولة ، والمدرسة مفصولة عن الدين فى نظام واحد للتعليم العام كافح من أجله طه حسين ومايزال فى حاجة إلى كفاح أشد وجسارة أكبر حتى يتطور العلم بلاحدود وتتقدم بحرية جميع فروع المعرفة لتتخلص فى خاتمة المطاف من التناقضات الاجتماعية التى تلازم المجتمع القائم على الاستغلال .. ذلك المجتمع القائم الآن فى إسرائيل وفى كل البلدان العربية تقريبا .

فكيف سيدعو المثقفون للتطور الحر للمعرفة وهم غارقون فى الميتافيزيقا .

أما هجومك – أيها الصديق سامى السلامونى – على « جمعية نقاد السينما المصريين » ، فالجمعية قادرة على الرد عليك ، ولكن قولك بأن أعضاءها قد عينوا أنفسهم نقاد سينما . مما اعتبرته جرأة ليس لها مثيل .. فذلك شيء لايليق .. وإذ نتفق معك فى أن النقد السينمائى علم له قواعد وشروط ، ندعوك إلى تطبيق هذه القواعد والشروط على عدد منهم – وبينهم شبان رفيعو الثقافة .. لكنهم لايجدون فرصا للنشر أو التدشين فى جريدة أو مجلة سيارة . وكنا نتوقع منك – كمسئول عن بضع صفحات فى مجلة الإذاعة – أن تتيح لهم فرصا للنشر لاأن تعرِّض بهم لمجرد أن قارئا واحدا لايعرفهم .. بينما هناك عشرات الأدعياء ممن أبتلى بهم القراء ، ولصبتهم أجهزةَ الإعلام والصحافة نقادا وهذه واحدة من سمات أزمة الثقافة فى مصر ، وإن مجلة « أدب ونقد » لتفخر حقا بأنها فتحت صفحاتها لهؤلاء الذين لايعرفهم أحد ، إذ تعرف قيمة مايكتبون وتقدره تقديرا عاليا وتعتز به وتسعى لأن يعرفهم الجمهور الواسع بقدر الإمكان ، لأن هذه المعرفة كسب ثمين له وأداة من أدواته فى مواجهة الغثاثة الإعلامية الرائجة .

إن أسماء مثل كمال رمزى هى غنية عن التعريف – رغم سخريتك – وهو شرف « لأدب ونقد » أن يكون عضوا فى مجلس تحريرها .. وثمة أسماء صاعدة وواعدة مثل : أحمد يوسف وسهام عبدالسلام ، وحسنى عبدالرحيم وسليمان شفيق وغيرهم ، تعلمت على المستويين الشخصى أو الأكاديمى فنون النقد السينمائى وقدمت كتابات جديدة غنية فيها تملك للمنهج وفيها معرفة وعمق مما يشرفنا حقا .

* * *

كما أن موقفنا ثابت ودائم فى حق شتى المؤسسات الشعبية والأهلية (ومن بينها نادى السينما نفسه) فى الوجود والتطور ، وفى رفض ومقاومة مصادرتها من خلال الأجهزة الأمنية أو الإدارية .

* * *

وأخيراً ..

ربما تقبل الشمس غدا
وربما يقبل الموت غدا

كما يقول الشاعر مصطفى عبدالله الذى يقدمه الدكتور سيد البحراوى صوتا جديدا فى هذا العدد ..

إنما نريد أن تقبل الشمس غدا ...

هوامش نقدية

الانقطـاع المعـرفى

د . شكرى عيّاد

سمعت هذا الأصطلاح من بعض النقاد الجدد ـــ وما أكثر اصطلاحاتهم ! ـــ وأغلب ظنى أنه مترجم ، ولو انى لم اقع على اصله حتى اليوم . ومعناه عند نقادنا الجدد أن ثمة حدا فاصلا بين النقد القديم والنقد الجديد . وهم غامضون فى تعيين هذا الحد الفاصل ، ولعلهم يستحون منا ونحن مازلنا نعيش بين ظهرانيهم أن يدفنونا ونحن أحياء . ولكنهم واضحون جازمون فى أنه لا سبيل الى الالتقاء بين النقد القديم والنقد الجديد ، لان الاختلاف بينهما راجع الى اختلاف اساسى فى تصور العلاقة بين النقد والنص المدروس ، أى لما يعنيه النص بالنسبة للناقد ومبلغ قدرته على فهمه وكيفية هذا الفهم ووسائله . أى باختصار الى اختلاف فى نظرية المعرفة (الابستمولوجيا) مطبقة على النصوص الأدبية .

وهذا الانقطاع المعرفى يذكرنى بالتغير الكيفى الذى كان يتحدث عن الماركسيون ، أيام شغفهم بالاصطلاحات الجديدة . اذن فقد حدث تغير كيفى فى النقد ، ولم يعد التفاهم بين القديم والجديد ممكنا . وقد لبثت منذ سمعت هذا المصطلح لاول مرة حائرا بين الخوف والرجاء : اتمنى الا يكون هذا الانقطاع المعرفى محددا بزمن حتى يستطيع امثالنا من القدماء ان يشهروا ايمانهم بالنقد الجديد ويدخلوا فى زمرته ، ولكننى تبينت لسوء حظى ان الانقطاع المعرفى لا يقل صرامة



عن التغير الكيفى ، فكما ان الماء يتحول الى بخار عندما تبلغ درجة حرارته ١٠٠ مئوية بالضبط ، فهناك نقطة زمنية حدث عندها الانقطاع المعرفى ، وقد كان أحدهم صريحا وان لم يكن واضحا عندما حددها بسنة ١٩٦٧ .

ولم أعرف حتى الآن لماذا حدد الناقد الجديد تلك السنة المشئومة . لعلها تعنى شيئا مهما فى تاريخه هو بالذات ؟ ولكن هل اصبح النقاد نرجسيين مثل الشعراء ؟ اما بالنسبة لعامة الناس فهذه السنة لا ترتبط الا بعار الهزيمة . فهل يرى الناقد الجديد ان كل من مارسوا النقد قبل تلك السنة يجب ان يعدوا مسئولين عن هزيمتنا ؟ ان كان هذا ما يعنيه فيجب الا يكتفى بالتلميح ، بل يسوق الادلة على صدق دعواه ، وفى هذه الحالة يكون الانقطاع المعرفى عقابا هينا جدا فى حقنا ، ويكون قطع الرقاب جزاء معقولا ، والا فالحرق ، والا فلتحرق كتبنا ، وهذا اضعف الايمان .

وإنما خمنت ان اصطلاح « الانقطاع المعرفى » منقول عن احد نقاد الغرب المعاصرين – واعنى البنيويين بالذات – لانى وجدت اولئك القوم اشد اعجابا بانفسهم ، وازراء على من قبلهم ، بل وتجاهلا لبعضهم بعضا ، مما تعلمناه عن كرام الكاتبين . وقد كان خصومهم عند بدء ظهورهم يسمون نقدهم « النقد الجديد » ، وكل من له الف بمدرسة النقد الجديد فى أمريكا يدرك كم هم مدينون لتلك المدرسة التى نجحت فى تحويل النقد عن الاهتمام بدلالة النص على شخصية الكاتب وافكاره ومواقفه الى الاهتمام ببنية النص وصفاتها الجمالية . وربما كان دينهم للناقد الانجليزى رتشاردز – صاحب « فلسفة البيان » وتلميذه امبسون صاحب « سبعة انواع من الابهام » و« بنية الكلمات المركبة » اكبر من دينهم للنقاد الجدد فى امريكا ، ولكننى لا اذكر – ولعله وهم – انى وجدت اشارة الى احدهما فى كتب البنيويين سوى مرة واحدة ذكر فيها كتاب « فلسفة البيان » فى الهامش . واستنتج من ذلك ان الواحد منهم قلما يشير الى واحد من أصحابه ولو فى معرض نقاش (مثلما فعل ريفاتير مع ياكوبسون وشتراوس) . فكأن الواحد منهم يرى فى نفسه نبى النقد الذى بعث ليخرج الناس من الظلمات الى النور ، والآخرين متنبئين كذبة . هذا مع ان افكارهم متشابهة جدا ، وان كانت اصطلاحاتهم مختلفة . ولو قارنت بين بارت فى مرحلته التفكيكية الاخيرة وبين دريدا لوجدتهما يصدران عن مشكلة واحدة ، ولكن احدهما لا يستأنس بالآخر ، ولكل منهما جهازه الاصطلاحى المستقل . وانما تجد افكار الجماعة ومصطلحاتهم مجموعة فى صعيد واحد لدى بعض الباحثين الاكاديميين الذين ينظرون اليهم من الخارج ، مثل كلرز وغيره .

هذا صنيعهم مع انفسهم ومعاصريهم . اما السابقون فتراثهم كله منسوخ بشريعة النبى الجديد . من أول كتاب عرفه الناس لبارت كان يقول ان الشعر الصحيح والادب الصحيح لم يبدآ الا بمالارميه وبروست (درجة الصفر فى الكتابة) . وفى واحد من أواخر كتبه قسم الادب قسمين : قسما كتب ليقرأ ، وقسما كتب ليكتب ! (أى ان القارىء هو الذى يكتبه فى

الحقيقة) . والثانى لا يكاد يوجد ، ولكنه هو الادب القيم فى نظره ! اما دريدا فقد دمغ الثقافة الغربية كلها من عهد اليونان الى العصر الحاضر بانها « ثقافة كلام » !

وأرجو الا يستنتج القارىء من هذه الملاحظات ان النقاد البنيويين ، ثم السميوطيقيين ، ثم التفكيكيين ، هم جماعة من المهاويس ، فهم نقاد اذكياء ، بلغوا اقصى مدى من التعمق والدقة فى تحليل النصوص ، وانفراد كل منهم عن الآخرين بمصطلح خاص هو فى نظرنا دليل على حقيقة مهمة : وهى ان الناقد فى مواجهته للنص انما يقوم باكتشاف فردى ، ومع أنه يحاول جهد استطاعته ان يستصحب كل الادوات التى تساعده فى هذا الكشف ، بحيث يمكنه ان يقول انه « عرف » « حقيقة » النص ، وأصبح بذلك قادرا على ان يعرفه للناس — مع كل هذا الجهد الذى يبذله ليكون موضوعيا فى فهمه وتذوقه ، فسيظل التقاؤه بالنص التقاء شخصيا ، لا يصلح لأن يؤدى فى صورة اصطلاحية معممة .

ثم ان لكل جديد بهجة ، وللصانع بما صنع ازدهاء واعجاب . ولعلك لا تستعظم قول البنيويين — أو بعضهم — فى ثقافة العصور السابقة اذا تذكرت ان الثعالبى قال عن معاصريه من الشعراء انهم جاءوا فى شعرهم بالعجائب ، حتى بذوا السابقين من قدماء ومحدثين ! والثعالبى كان يكتب فى النصف الثانى من القرن الخامس ، اى فى بداية عصور الانحدار كما نسميها الآن !

ثم اننا نلتمس العذر لاقطاب البنيوية — ومعظمهم فرنسيون — من انفتهم ان تطغى الثقافة الامريكية المؤتشبة (حسب اعتقادهم) على ثقافة اوربا العريقة . فهذا سبب كاف لتجاهلهم حركة النقد الجديد التى انبعثت من امريكا . وبعد هذا فهم وغيرهم من أساتذتنا الغربيين إبناء مجتمع رأسمالى استهلاكى ، يهش لكل جديد ، ويتأثر بالاعلان ، ويعجبه التغيير ولو فى المظهر .

انهم يرمون أشياءهم القديمة عند ركن الشارع ، ليفسحوا مكانا للسلعة الجديدة البراقة . ونحن فى بلادنا الفقيرة تعودنا ألا نرمى شيئا ، وان نستعمل الشىء الواحد مرة بعد مرة ، فى غرض بعد غرض . فلا تقلدوهم ، ولا تلبسوا لنا لأمة الحرب ، وأنتم احوج الى مسوح الرهبان !



إنجى أفلاطون :

الصمت / الأصوات / المساحات البيضاء

د . سمير أمين

قال بيكاسو انه ذهب الى الشيوعية كما يذهب النهر الى البحر . وكان يعنى بذلك ان وراء الدوافع التى يدعيها البشر كأصل اختياراتهم السياسية - الانتماء أو المصلحة الطبقية ، إرادة التحرر الوطنى ، القناعة الفكرية - هناك عند الانسان الجدير بتسمية الانسان ، توجه طبيعى نحو هذه النتيجة ، وهى الوحيدة فى ايامنا هذه التى تتفق مع الفضائل التلقائية للانسان الحقيقى . وكانت إنجى من هذه الطينة . وسارت شخصيتها وإبداعها فى مجريهما الطبيعيين ، وكانت عظمتهما بفضل ضرورة واضحة للقلب وللنفس معا فى السير حسب المعنى الوحيد الممكن للعقل المعطاء .

إن أعظم الفنانين وأفضل المفكرين الذين تدفعهم الرغبة المكثفة فى الفهم والتعبير ، سرعان ما يشبعون حقلا ما من الواقع ، ثم ينتقلون دون تبذير للوقت الى حقل جديد من اجل فهم رموزه واستيعابه . وتتكون مراحل فن إنجى من هذه الحقول التى اكتشفت جميع أسرارها عبر التعاقب المستمر لأعمالها العظيمة . وعندما كانت وسيلة ما للتعبير قد أعطت لها كل إمكانياتها فى العطاء ، كانت تنتقل فى اللحظة ذاتها إلى مرحلة جديدة ، مختلفة تماما ، وتشمل مع ذلك ، نهائيا ، ثراء المعرفة المكتسبة فى اللحظات السابقة . وتوا كانت إنجى تسيطر على التعبير الجديد ، فى وضوح جليل .

وقد اكتسبت المراحل الاخيرة لفن إنجى قمما ، ربما عرفت أنها كانت قد أشبعت كل إمكانيات عطائها الكريم للانسانية . وكما تُصنع الموسيقى من لحظات الصمت بقدر ما تصنع من الأصوات ، فالمساحات البيضاء للوحاتها تصاحب بالضرورة كيفية ألوانها . معا ، تقنعنا توا . فى هذه التركيبة ، يعبر الظاهر والباطن عن واقع العالم الحقيقى ، مضيئين للأساسى من الداخل .

صاحبة القلب الحكيم

د . عبد العظيم أنيس

فى كتاب « **دراسات فى الواقعية الاوروبية** » للكاتب المجرى الكبير **جورج لوكاتش** فصل أخير عن **مكسيم جوركى** بعنوان « **المحرر** » . وفى هذا الفصل يحكى لوكاتش ، فى تفسير عمق أدب جوركى ، قصة حوار جرى بين جوركى وتولستوى خلال احدى زيارات الاول للأخير . وفى هذا الحوار يحكى جوركى قصة من قصص تشرده فى شبابه المبكر ، إذ كان يعمل بستانيا لحديقة ارملة جنرال من جنرالات القيصر ، كانت عاهرة فى شبابها .

وفى أحد الايام فوجىء جوركى وهو يعمل فى الحديقة بأرملة الجنرال تسد بابها وترفض ان تسمح للخادمات اللاتى يعملن فى منزلها بالخروج وتسبهن بأشنع الشتائم البذئية . وحاول جوركى ان يتدخل بالحسنى لفض النزاع ، لكن أرملة الجنرال استمرت مندفعة فى شتائمها البذئية ، حتى فوجى الجميع بها وهى تخلع كل ملابسها وتقول لجوركى « ها أنت ترى أننى أفضل منهن جميعا » !

ولم يتمالك جوركى نفسه فأدارها إلى الخلف وضربها ضربا مبرحا ودفعها الى داخل المنزل ، وخرجت الفتيات . وترك جوركى عمله الى غير رجعة رغم انه كان يتضرر جوعا .

ضحك تولستوى حتى دمعت عيناه عندما سمع القصة وقال لجوركى : « **قد لا استيطع ان افهم عقلك ، لكنك ذو قلب حكيم ... نعم قلب حكيم** » .

وهذا التعبير الذى يرى فيه لوكاتش أدق وصف لأعماق جوركى الحقيقة قد يبدو لنا غريبا ، فالعواطف هى ميدان القلب بينما الحكمة هى مناط العقل . فكيف يوصف القلب بالحكمة ؟

لكنى فى الحقيقة لا أجد خيرا من هذا التعبير فى وصف شخصية إنجى أفلاطون التى عرفت طريقها الى الحكمة عبر مشاعرها الانسانية ، أحبت الفقراء ودافعت عنهم بكل قوتها ، وفقدنا برحيلها واحدة من أفضل المناضلات فى الحركة النسائية والحركة الاشتراكية ، وفنانة تشكيلية يندر ان يكون لها مثال .

عرفت إنجى أفلاطون فى الاربعينيات ، لكنى لم أعرفها عن قرب إلا عام ١٩٥٧ عندما اقتحمت معى المعركة الانتخابية فى الدائرة السادسة (العباسية) فى ذلك العام ، وقضت ليلة فى الحجز بقسم شرطة الوايلى مع شقيقتى فتحية بعد المعركة التى قام فيها البوليس بتحطيم سرادق الانتخابى فى أحد ليالى يوليو من ذلك العام .

ومنذ ذلك الوقت حتى رحيلها اتصلت صداقتنا وتوطدت ، واكتشفت فيها شخصية فريدة فى إنسانيتها ونقائها ، فى عمق فهمها للفن ، وفى التزامها بقضية فقراء هذا الشعب ، وهى التى ولدت وفى فمها ملعقة من ذهب !

ولقد قضت إنجى أفلاطون سنوات من السجن خلال المرحلة الناصرية كما قضينا ، وعانت مثل ما عانينا ، لكنها ظلت على تفاؤلها وحيويتها طوال تلك السنوات الصعبة . ولجأت الى فنها من جديد وهى فى السجن تستعيد فى لوحاتها لحظات حياة من أعماق الناس فى السجون وظلال الطبيعة من نافذة الزنزانة ... النيل والسماء والقوارب والصيادين .

وعندما خرجت من السجن ... خرجت أصلب عودا واكثر صقلا لشخصيتها الغنية ، وقالت انها تعلمت الكثير خلال النضال فى سبيل هذا الشعب .

نعم كانت إنجى فنانة كبيرة ، وسيقول الفنانون التشكيليون الكثير عن فنها وتطور أساليبه . لكنى اكره ان تقدم فى صحافتنا كفنانة تشكيلية فقط دون إبراز لهذا الجانب النضالى فى حياتها .

وهل يمكن حقا ان نفهم فنها معزولا عن نضالها ؟ .... إننى لا أعنى اختيارها لموضوعات

لوحاتها فحسب : وإنما أعنى أسلوبها فى التعبير كذلك ... هذا الوهج الذى تشى به ألوان لوحاتها الأولى ، وهذا الحزن الخفيف على الوجوه ، والعيون ذات النظرة المتطلعة إلى بعيد ، ثم هذه النمنمة التى شاعت فى لوحاتها الاخيرة وكأنها نوع من الادراك بأن الطريق طويل ، ثم هذا الاحتفال بالمرأة الشعبية المصرية فى لوحاتها وكأنه جزء من وعيها بالظلم المزدوج على تلك المرأة فى مجتمعنا .

وعلى قدر اهتمامها بالرسم كانت إنجى واسعة الثقافة تقرأ كثيرا وتناقش كثيرا ، وكثيرا ما طالت نقاشاتنا فى مرسمها بمنزلها . وعندما قامت لجنة الدفاع عن الثقافة القومية كانت إنجى واحدة من مؤسسيها ، وظلت مواظبة على حضور اجتماعاتها الاسبوعية والمساهمة فى نشاطها وفى إصدار مجلتها « **المواجهة** » حتى رحيلها .

ولقد خسرنا برحيلها أعظم خسارة ، وكانت الخسارة مزدوجة لاصدقائها الشخصيين وأنا منهم – لكن إنجى أفلاطون كانت من هذا الجيل – جيلنا – الذى بدأ يجمع أوراقه استعدادا للرحيل ، ويتطلع الى الخلف متساءلا إن كان قد ادى واجبه بما فيه الكفاية !

وأحيانا بدا لى انها كانت تحس فى أعماق نفسها بدنو الرحيل . ففى آخر مرة زرتها فى المستشفى حاولت أن اسرى عنها قائلا « **شدة وتزول** » ، لكنها نظرت إلى بعين مفتوحة وأخرى أغلقها المرض وقالت وعلى شفتيها شبه سخرية خفيفة « الخوف ان أزول أنا لا الشدة » .

وغادرت المستشفى مثقل القلب ، وسافرت الى بغداد فى اليوم التالى ، وقلت لها مشجعا وأنا أودعها : « سوف أزورك فى المنزل عند عودتى » . وعندما عدت كان المرض قد ثقل عليها ونقلت الى غرفة العناية المركزة ، حتى جاء النبأ التعيس برحيلها .

إن المهم الآن هو أن نحافظ على ذكراها من خلال المحافظة على تراثها ... لوحاتها الجديرة بأن تحفظ فى معرض دائم خاص بها ، مذكراتها ، كتاباتها الغنية ... الخ .. ولن يغفر التاريخ لاصدقائها ان اهملوا هذه المسئولية .

وداعا إنجى أفلاطون .

وداعا أيتها الصديقة المناضلة الفنانة العظيمة .

وداعا يا صاحبة القلب الحكيم .

صور من إنجى

د.فوزى منصور

عرفتها بشكل مكثف فى أوائل النصف الثانى من الخمسينات : فى أول فرصة أتيحت للعمل الجماهيرى العلنى على نطاق واسع بعد سنوات القحط والإرهاب السياسى التى ميزت الفترة الأولى لثورة ٢٣ يوليو .

كان الدستور الجديد الذى أعطى للمرأة للمرة الأولى حق الانتخاب والترشيح لمجلس الأمة قد أعلن ، وتقدمت سيزا نبراوى لدائرة مصر القديمة . واشتركتُ مع إنجى فى عضوية اللجنة التى تكونت لمساندة ترشيح سيزا ، وكانت اللجنة تجتمع ساعات طويلة يوميا تقريبا ، ويتفرق أعضاؤها بعد ذلك للقيام بمختلف التكليفات التى تتطلبها إدارة معركة انتخابية اندفع الجميع إليها بحماس بالغ بعد سنوات الحرمان الطويل من العمل وسط الجماهير .

وقد كانت هناك كل الأسباب التى تبرر أن تكون مشاركة إنجى قاصرة على الأكثر على مستوى التخطيط والإشراف : كان زوجها ورفيق صباها ونضالها المرحوم الأستاذ محمد محمود أبو العلا قد أفرج عنه من أسابيع قليلة بعد حبس طويل قاس شديد القسوة عليه وعليها ، وكانت لها نشاطاتها المتعددة فى مجالات أخرى . لكن ، كما يدرك كل ثورى حق ، كانت أفراحها العامة بالحرية والانطلاق إلى العمل السياسى الجماهيرى هى المعادل الطبيعى والمكمل لأفراحها الخاصة بعودة زوجها الحبيب : لم تتخلف إنجى قط عن اجتماع ، وكانت أول من يحضر الاجتماع وآخر من يغادره ، وأقدر من يقود المناقشة برقة ولباقة وحزم نحو المسائل العملية المباشرة التى تتطلبها المعركة الانتخابية .

كانت تشارك بيديها وفنها فى إعداد اليافطات والملصقات والشعارات ، وكانت تشارك بخبرتها السياسية والتنظيمية فى وضع خريطة للتجمعات الجماهيرية والسكانية بالدائرة ورسم

الخطط لتغطيتها . وكانت دائرة مصر القديمة تضم إلى جوار الأحياء الشعبية كالبساتين ومارجرجس وغيرها حتى « معادى السرايات » . وعندما بدأ توزيع العمل داخل الأحياء السكنية على أعضاء اللجنة ، بدا للجميع أن « معادى السرايات » هى الحى الطبيعى لنشاط إنجى ــ بدا ذلك للجميع ماعدا إنجى التى كانت سريعة إلى التنبيه الى ضآلة عائد العمل السياسى لصالح اليسار فى منطقة مثل معادى السرايات ، حتى ولو كان المرشح سيزا نبراوى صاحبة الإسم العريق . وكانت حاسمة فى الإصرار على المشاركة المنتظمة فى العمل داخل أكثر الأحياء شعبية ، ليس بدافع الفضول أو الرومانتيكية الثورية أو حتى محاولة الاستكشاف والتعرف من الخارج على نحو ما يفعل « المستشرقون » الاجتماعيون من بعض مثقفى اليسار وطلاب وأساتذة علم الاجتماع فى جامعاتنا ، ولكن لأنها كانت تشعر بشكل غريزى تلقائى لا تكلف فيه ــ ولا أعرف إلى الآن كيف ، رغم كل عقبات النشأة الأولى ، تولد لديها ونما حتى أضاء كل جوانب شخصيتها ــ أن هؤلاء ، وخاصة النساء من بينهم ، هم « ناسها » وأنها قادرة على الاتصال الفورى المباشر بهم .

باختصار ، كان أول مايشعر به المراقب ، عندما تبدأ تتراجع الدهشة الأولى لسحر جمالها الأخاذ وشخصيتها الرقيقة الآسرة ، هو العجب المزدوج : كيف استطاعت ، وبهذه البساطة المعجزة ، التحرر من كل عقد وتعقيدات المنتمى اليسارى ذى المنبت الأرستقراطى ، وخاصة فى ظروف أنتجت العديد من المثقفين ذوى المنابت البرجوازية الصغيرة الريفية أو المدنية الذين توهموا أن يساريتهم لن تتجلى فى كامل بهائها إلا إذا أحاطوها طول الوقت ومهما كانت المناسبة بنسيج محكم الاصطناع من الأصول والصلات الأرستقراطية ؟

ثم كيف استطاعت ، وهى التى تحولت إلى أسطورة فى حوالى سن العشرين بفضل نضالها فى الداخل وفى المحافل الدولية ، وظلت هذه الأسطورة تنمو بعد ذلك دون جهد أو افتعال منها أو أدنى ممارسة لفنون العلاقات العامة التى أصبحت من لوازم العصر ، كيف استطاعت أن تنجو تماما ــ على خلاف المألوف فى مثل هذه الحالات ــ من أن تصبح أسيرة أسطورتها الذاتية وتتحول إلى ظل تابع لها ؟

* * *

ثم مضت أعوام التفاؤل الذى كان يرفض قبول حدود الواقع : أعوام تأميم قناة السويس والانتصار السياسى على العدوان الثلاثى ، وتمصير العديد من المصالح الاستعمارية المكبلة للاقتصاد القومى ، وتحول مصر إلى منارة التحرر الوطنى على المستوى القومى والعربى والأفريقى مضت هذه الأعوام ، وأصبح واضحا لكل من يريد أن يرى أن الماركسيين ليسوا جزءا من السلطة أو على

أطرافها أو حتى مقبولين على سبيل التسامح منها كما كان يقال أحيانا فى هذه الأعوام التى لم تشهد قط إفراجا عن واحد من المحكوم عليهم فى قضايا التنظيمات الشيوعية ولو بانقضاء نصف المدة أو ثلاثة أرباعها أو بمناسبة الأعياد كما كان يفعل روتينيا بالنسبة لمجرمى القانون العام . وعندما وصل الصراع بين الرؤى المختلفة لمستقبل الثورة والوطن العربى الى منعطف شديد الحدة لأسباب ليس هنا مجال الدخول فيها ، أرسل عبد الناصر — دائما الفارس الشهم الذى لم يخدع قط شخصيا أحدا من الماركسيين بالنسبة لنواياه نحوهم — إنذارا صريحا فى خطاب علنى ألقاه فى بورسعيد فى ديسمبر ١٩٥٨ . لم يكن ينقصه إلا أن يرسل على يد محضر إلى كل ذى شأن ، ثم صدق وعيده فألقى القبض على عدد كبير من قادة اليسار فى منازلهم فى فجر اليوم الأول من يناير ١٩٥٩ .

وكانت إنجى من القلائل الذين استخلصوا مغزى هذا الدرس ، وطابقوا بين فهمهم النظرى وحياتهم العملية . فعندما تكررت الحملة مرة أخرى فى مارس ١٩٥٩ وكان اسمها ضمن قائمة المطلوبين هذه المرة لم يجد طارق الفجر إنجى فى منزلها : كانت قد اختفت تماما من محيطها العائلى والاجتماعى ، ومضت تتنقل متنكرة بين مدينة وأخرى من مدن مصر ، ثم أصرت على العودة إلى القاهرة لكى تكون قريبة من مركز نشاطها السياسى ، واستقرت فى منطقة شديدة الشعبية من أطراف شبرا (ولم ترتكب بذلك خطأ روزالوكسمبرج التى أقامت فى حى شديد البرجوازية لم يرفع إصبعا للدفاع عنها عندما صرعتها جحافل اليمين فى ١٩١٨) واستمرت هناك حتى قبض عليها فى الشارع فى حى روض الفرج متنكرة فى ثياب شابة ريفية ، قبض عليها لا لخطأ فى حساباتها أو تحركاتها ولكن لوشاية قام بها شخص كان قد وقع تحت سيطرة رجال الأمن .

وأنا أعلم علم اليقين أنه كان فى استطاعتها ، دون مخاطرة ، الهرب خارج مصر خلال هذه الفترة . لكنها رفضت الفكرة ، رغم تساقط الرفاق من حولها واحدا بعد الآخر ، وإدراكها المؤكد أن المسألة مسألة وقت حتى تلحق بهم . ولم أعرف قط ما إذا كان العامل الحاسم فى اتخاذ هذا القرار هو الايمان الذى لايتزحزح بجدوى ماكانت تقوم به رغم كل الدلائل المثبطة ، أو الكبرياء الداخلية التى ترفض أبدا التسليم بهذا النوع من الهزيمة ، أو الولاء المطلق لرفاق ورفيقات غيبوا وراء الأسوار ولم تشأ أن تتخلى حتى عن القرب المكانى منهم . لم أناقشها أبدا فى أسباب قرارها ، فهناك من القرارات المصيرية ماتبقى ، وينبغى أن تبقى ، أسبابه مغيبة داخل مكامن النفس ، مغيبة حتى عن صاحب القرار نفسه ، حتى ولو كان أكثر الناس رشادا وعقلانية ...

* * *

بعد سنوات أربع أو خمس عاد من تبقى من السجون والمنافى عودة الجيوش المنتصرة المنهزمة : المنتصرة لأن القوة المادية الغاشمة والتعذيب والحرمان الطويل لم تستطع أن تجبرها على الاستسلام

والاستنكار ، ولأن الشعارات التي حاربت تحت لوائها أصبحت الآن على لسان الجميع بل وأصبحت دليل عمل الثورة وميثاقها (قارن بقصة أهل الكهف) ؛ والمنهزمة لأنها كانت تدرك بحسها الطبقي أو بوعيها العلمي أنه بين الشعارات المعلنة والإجراءات المطبقة وبين التحول الاشتراكي الحقيقي كان يمتد خندق عميق عميق حرمت عليهم محاولة إقامة الجسور من فوقه أو حتى الاقتراب منه إلا ليقول الواحد منهم كلمته عن كيف يمكن رأب الصدع ثم يمضي منفردا ، كل إلى سبيله . وانعكس ذلك جميعه على روابط العائلين وعلاقاتهم فى كل اتجاه ...

وعندما سقطت مصر كلها — فى ٥ يونيو ١٩٦٧ — فى هذا الخندق العميق المظلم كانت إنجى فى باريس ، ومن هناك كتبت فى رسالة خاصة مؤرخة ٢٢ يونيو ، لاشك فى أن العديد من أصدقائها فى مصر تلقوا رسائل مماثلة لها فى الفترة ذاتها ، تعبر عن وقع الهزيمة عليها :

« هذه الرحلة التى كانت تبدو فى البداية واعدة وغنية بالتجارب بالنسبة لعملى وتصويرى فى روما ثم فى باريس ، تحولت بعد هذه المؤامرة الوحشية ضد وطننا إلى كابوس حقيقى ومصدر للقلق الدائم . وكما تستطيع أن تتصور ، فإن البعد عن الوطن الذى مر ولايزال يمر بلحظات على هذا القدر من الخطورة أمر فظيع جدا وغير قابل للاحتمال. إن هذه هي المرة الثانية فى حياتى التى أشعر فيها بهذه المهانة العميقة ، وأستطيع أن أتصور أيضا ماتشعر به (وإن كان الوجود فى ميدان المعركة، وبين الجماهير ومعها، قادرا على أن يخفف من هذه المشاعر). فى باريس كانت السلوى الوحيدة لى أننى عثرت بالصدفة السعيدة على بعض الأصدقاء: خالد، فؤاد، لطفى ، سيد أحمد،.... رغم الموقف الرائع للحكومة هنا وخاصة ديجول فإن الهستيريا المناصرة للصهيونية والعرقية سيطرت على الرأى العام والصحافة بشكل مروع ومُغِيظ . كان الشيوعيون وبعض المثقفين اليساريين الذين يعدون على الأصابع رائعين ، وحاربوا كالأسود لمواجهة حملة التشهير التى قامت بها الرجعية واليهود (الذين يبدون كما لو كانوا أصبحوا أغلبية فى فرنسا!)، وأنا أقضى وقتى فى المشاجرة مع الجميع . ويبدو أن معرضى الذى يبدأ فى ٢٨ يونيو تحت رعاية سفير ج.م.ع. سيكتسب بالضرورة طابعا سياسيا أكثر منه ثقافيا. ذلك أفضل ، أليس كذلك ؟ بعد ١٨ سنة من الغيبة عن فرنسا ذلك ولاشك إنجاز ما ؟ طبعاً بمجرد انتهاء المعرض سأعود فورا إلى وطنى العزيز ... »

★ ★ ★

أبريل ١٩٨٩ . استأذنت فى الدخول إليها بالمستشفى فأذنت لى . بدا ــ كما لاحظ أحمد بهاء الدين من قبل ــ كما لو كان المرض قد زاد جمالها وزادها شفافية . قالت بصوت مهموس : « **أيام حلوة وأيام مرّة** » . ظننت فى هذه الاشارة البارعة إلى عنوان فيلم كانت فى الشهور الأخيرة تتحدث عنه كثيرا بإعجاب ، بشارة العودة ــ رغم مرارة الإشارة ــ الى دنيا الناس ، خارج المستشفى وخارج المرض ، وباندفاع أحمق لبست مسوح الواعظ والطبيب . ذكرتها بعبارة ناظم حكمت التى كانت دائما ترددها عندما تقسو الظروف « إن أسعد أيامنا هى تلك التى لم نعشها بعد » . أكدت لها أن الإرادة القوية والتمرين الدءوب كفيلان بالتغلب على كل مابدا من عوارض المرض . ردت علىّ بكلمات ثلاث pour quoi faire?. فاجأنى استخدام الفرنسية ولم تكن تلك عادتها معى ، لكن لم تكن هناك كلمات ثلاث باللغة العربية يمكن أن تحمل كل مانبوء به هذه الكلمات . فأجانى التساؤل ذاته وتاه الحديث بعد ذلك فى مسالك شتى ...

فى زيارة أخيرة كانت هناك محاولات دءوبة من هيئة التمريض المحيطة بها لخلق جو بادى الاصطناع من المرح . تذكرت أن لينين ، وكان قد تعرض للاصابة ذاتها فى آخر حياته ، كان يشكو مر الشكوى من جو المرح المتفائل الذى كان أطباؤه وممرضوه يفرضونه عليه، وانسحبت فى هدوء وعجز.

* * *

فى السنتين الأخيرتين كانت تتحدث كثيرا عن إقامة متحف يضم أعمالها ، وأظنها ذهبت عدة مرات مع بعض الأصدقاء لمعاينة قطع من الأرض يمكن أن يقام عليها المتحف فى منطقة دهشور والحرانية . كان المشروع فى ذهنها يتسع تدريجيا لكى يحتوى أيضا على مرسم يمكن أن يقيم فيه لفترات محدودة الفنانون التشكيليون الذين يستشعرون الحاجة الى الخلوة إلى أنفسهم وعملهم.

كنت أناقشها فى « اقتصاديات المشروع » استجابة لرغبتها ، دون أن أدرك أبدا وجه الإلحاح ، بل والعجلة ، فى دراسته ، فقد كنت أشعر أن مرسمها الخاص فى منزلها يؤدى وظيفة المعرض الدائم لعملها ، لكن يبدو أنها ــ رغم انشغالها فى الأسابيع الأخيرة السابقة على المرض بمشروع الستائر الداخلية التى تزين أبهاء دار الأوبرا ــ كانت تشعر أن عملها قد اكتمل ...

بعد أن سجلت بطريقتها الخاصة فى المراحل السابقة من عملها وعلى هذا النحو الذى لن يُنسى أو يمحى أبدا لحظات النضال الاجتماعى والوطنى والقومى المتتالية ، كانت قد انصرفت بكل قواها إلى تسجيل مابقى حيا دائما، ومن ثم موحيا بالثقة والأمل ، من مصر : أرضها وسماؤها ونيلها ونخيلها وجلاميدها الصلبة الصامدة : من سيوة والواحات الأخرى إلى سيناء؛ من حقول الفلاحين فى الوجه

البحرى والصعيد الى نجوع أسوان والنوبة ، وكانت تبذُر على لوحاتها أقرب ناسها إليها : نساء مصر العاملات الدءوبات الصبورات ، وتغمر ذلك كله بضوء داخلى يطرد كل عوامل اليأس .. إنه ــ دون ريب ــ هو ذات الضوء الداخلى الذى غمر دخيلة نفسها منذ البداية وقاد كل خطى حياتها ...

فى مثل هذا المتحف الحى ستبقى حياة إنجى الفريدة ، التى كانت محكومة كأى عمل فنى عظيم بضرورة داخلية لافكاك من الاستجابة لها ولاسبيل إلى الانحراف عنها ، أعظم أعمال الخلق والإبداع التى قدمتها . وستكون اللوحات التى رسمتها ، وربما بوجه خاص اللوحة أو اللوحتان الكاشفتان الصادقتان اللتان رسمتهما لنفسها ، ثم الفيلم الملهم ذو الإيحاءات المأساوية الذى سُجل لها ولعملها قبل عامين من رحيلها ، مجرد بدايات لمحاولة التعرف الحقيقى عليها ؛ وما اشد حاجة مصر الآن ، ما أشد حاجة الأجيال المتعاقبة من شابات مصر وشبانها لهذا التعرف .

إنجى أفلاطون : فى بداية الإنتماء

د . أمينة رشيد

غيرت بعض الكتب مجرى حياتى ، وبعض اللقاءات ، كان منها تعّرفى على إنجى أفلاطون . كنت فى سن المراهقة ، فى الرابعة عشر أو الخامسة عشر من عمرى ، لاأتذكر بالضبط . لم أشعر فى البداية بألفة تلقائية بيننا . كنت أقرب لأمها « بولى » التى كان يجمعنى بها حب مشترك للكتب والأدب ونظرة ما لكثير من أمور الحياة . بدت لى إنجى فى الأول بعيدة ، باردة ، كأنها تسكن برجا من الكمال ، فوق الإنسانية العادية ـــ كانت الفنانة الملتزمة والمرأة المستقلة والشيوعية الثائرة : لم أستطع فى الأول أن أقترب من الانسانة .

ثم استوقفنى أسلوبها الخاص فى الحديث . كان كلامها قليلا ، ذكيا دائما ، متجاوزاً للأمور التافهة ، لايعرف النميمة والثرثرة . لم تكن أبدا تتكلم عن الناس بصفة شخصية . وكانت مع ذلك شديدة الوعى بسخرية المواقف وهزلية الأحداث . كان كلامها يكشف الخلل دون أن يمس كرامة أحد . وسرعان ماأكتشفتُ وراء حسها النقدى طاقة مبدعة وحبا أصيلا للحياة . وفى لحظة إقتراب مفاجىء عبرت عن عشقها هذا : « لذلك تبدو لى الأشياء هكذا قاسية عندما تؤلمنى الدنيا » . ومنذ هذه اللحظة جمعنا دائما الايمان بالحياة .

اقتربنا فى ظروف سياسية خاصة . كانت فترة حرب الجزائر والعدوان الثلاثى على مصر فى ١٩٥٦ . عملت مع إنجى فى إحدى لجان « المقاومة الشعبية » . وتحولت الصورة المثالية إلى مرأة نشيطة ، فعالة ، بسيطة ، فعلها ذكى مثل كلامها ، تستمع إلى الناس وتعرف كيف تقدر حدود الظرف وإمكانياته . لم تعش « اللجان الشعبية » كما أهدرت كل المنظمات الشعبية فى تاريخنا الحديث . ومثلت لى التجربة مع ذلك بداية طريق نحو الإنتماء ، تعثر الكثير فيما بعد رغم أنه بقى محوريا فى حياتى ، أبعد عنه وأتعرج عنه وأرجع لصوابه دائما ـــ ولعبت إنجى دورا فى هذا التاريخ .

فى ١٩٥٧ ، عندما اكتسبت المرأة حق الانتخاب ، كان هذا الحق اختياريا . أى أنه كان على المرأة التى تريد ممارسة حقها الانتخابى أن تقوم بمجهود إستخراج البطاقة ، كتابة الطلب ، التوجه إلى القسم الخ . فقمنا مع بعض النساء ، ممن تبقين من لجنتنا الشعبية ، بجولات فى الأحياء كى نساعد النساء فى إجراء هذه العمليات . وقمت بكثير من هذه الرحلات مع إنجى ، نطوف الأحياء شارعا شارعا ، ندخل فى كل بيت . نتكلم مع المرأة ، يناقشنا بعض الأزواج رافضين أو مشجعين ، تنصحنا بعض « الحموات » فى لهجة عتاب بأن نرجع إلى بيوتنا ونترك السياسة للرجال . أتذكر عيوناً مليئة بالأمل أو برعشة الخوف ، أتذكر التوهج الذى كان يسكننا ، وبنفوسنا الشعور الصلب بأننا سوف نغير الحياة ، وكانت الحياة وحدة بلا تجزؤ ، أتذكر السماء التى كانت صافية ، دافئة ، فوق رؤوسنا ، وأملنا يملأ الشوارع ، وأتذكر الإحباط الذى جاء بعد التألق .. أتذكر إنجى التى أعطت لى يدها فى تلك الفترة ، أعطتنى ثقة اعتززت بها كثيراً ، ملأتنى بالقوة فى لحظات الضعف ، أعطتنى أملاً فى صميم اليأس .

كانت ظروفنا الخاصة متعسرة . توفى زوج إنجى فى هذه الفترة ، أو قبلها بقليل ، وكنت أنا قد دخلت الجامعة ؛ ونضجت بعض الشىء فى عملية رفض طبقى أرهقتنى وكادت تمزقنى . كانت أمور مختلفة تتداخل فى نفسيتى فى تلك الفترة ، وساعدتنى صداقة إنجى على فرز الأشياء : « سوف تعيشين مع مصريين حقيقيين وسيساعدك هذا على بنائك الأصيل » .

فى ١٩٥٩ اختفت إنجى ، بعد أن طُلب القبض عليها . وكنت من القليلين الذين عرفوا مكان مخبئها ، فى شقة فقيرة من حى شعبى . كنت « أوصل » بينها وبين والدتها الأخبار ، الأشياء المادية ووصَّلت إليها أيضا ، رغم الخطورة ، كراساتٍ ، ألواناً ، لوحاتٍ ، كى تستطيع أن ترسم ، وكان عندها رغبة شديدة فى ذلك . كنت أقضى معها أياما طويلة فى مخبئها ، وتمتد الساعات فى السهرة . كنا نتكلم فى كل شىء : تاريخ مصر ، فائض القيمة ، الاغتراب الطبقى ، أمورنا الشخصية ، مراحل تطورنا . فهمت فى هذه الفترة أكثر من أى وقت آخر مدى شجاعة إنجى وصلابتها ، وحنانها أيضا ، كما تأكد لى عشقها للحياة وهى فى هذا الظرف محرومة من كل شىء فى الحياة . وعندما كنت أتركها وأرجع إلى بيت أهلى فى ليالى فبراير اللاسعة ، كان يصاحبنى رعب يتسلل إلى عظامى وأنا جالسة فى الأوتوبيس الفارغ الذى كان يأخذنى من شبرا إلى الإسعاف ، ثم من الاسعاف الى الزمالك . وفى نهاية الرحلة مع ذلك ، أشعر بدفء لا حد له ، أشعر بأمل يقفز فى صدرى ... وعندما قُبض على إنجى فى مخبئها ، شعرت كأن نورا ما قد انطفأ فى حياتى ، نفس الشعور الذى انتابنى عندما عرفت خبر وفاتها ... تفرقت طرقنا بعد ذلك ، دخلت إنجى السجن وسافرت أنا إلى فرنسا . ثم التقينا فى ظروف أخرى .

وكانت فى قلوبنا نفس الشعلة وكان نفس العشق للحياة . لكن الحياة كانت قد تغيرت ، اكتسبت نضوجا وربما ثراء ، لكنها فقدت وحدتها المعلقة : وكان قد شرخها التجزؤ .

دراسة

سؤال الشهادة الرّوائية

عبد القادر الشاوى

فى مفهوم الشهادة :

قلّ أن تجد الروائيين العرب من شهد لناقده (للناقد) بحظ من القيمة فيما يصدر عنه من نقد ، بصرف النظر عن أدواته ومصطلحاته الإجرائية أو موقفه الآيديولوجى . واذا كان الناقد يهدم ، مبدئياً ، بالنص لأنه مجال نقده ، ولا يتصرف بالتحليل النقدى إلا فى أجوائه السيميائية ، فإن الروائى عندما يجد فى الناقد ضالته تأخذه (الغيرة) على نصه ويطعن فيمن انتهك حرمته ، فيحول الكلام عن مجراه الثقافى إلى خصومة ، جاعلاً من نصه صنواً لذاته ، ومن ذاته رديفاً لنصه . وهذه حالة واحدة فقط ، وقد تكون محدودة الأثر فى الوضع الثقافى العربى العام . على أن هناك حالات أخرى أجد ما يدل على بعض منها عندما يكاشف الروائى نقاده وقراءه وعموم من يتابع أحوال إبداعه برأى فى تجربته الروائية . وإذ يختلف المنطلق تختلف النتيجة بالطبع . فالروائى فى هذه الحالة لا يرى ناقداً بعينه ، وانما مشترطات وضع ثقافى يفرض عليه أن يضىء تجربته الإبداعية ، أو جوانب منها ، وكأنه يجيب على أسئلة مصادرة أو مفترضة ، فيقرر بذلك ما لا يمكن لأحد غيره أن يراه من قرارات ومواقف تشمل مختلف الميادين والقضايا التى تهم تجربته . ولكننى أزعم مع ذلك أن موقفاً كهذا ، بغض النظر عن دواعيه ، يستهدف الناقد إياه قبل أن يكون للقراء ضرباً من البوح أو الاعتراف أو الشهادة ، وآية ذلك أن الناقد

العربي في عرف الروائي العربي - وهو الموضوع لا غيره - يمثل ، من الناحية النظرية على الأقل ، « رقابة ثقافية » ذات بُعد رمزى مُدْرك . وهو تمثيل عرفى لأن الناس والمثقفين أساساً ألفوا أن يروا فى الناقد « دركياً » أو « شرطياً » يترصد أعمالهم ويتطاول على بنات أفكارهم ... الخ . واذا كان من الحق أن نعترف بأن هناك ضروباً وأفانين من النقد لا تختلف فى شيء عن (إشارات المرور) بسننها المعروفة والمتداولة - وهو ما سهل شيوع الاعتقاد المومأ إليه - فليس الأمر دائماً على هذا المنوال إلا من باب التحايل على أهمية النقد ودوره ، كالتحايل على أهمية الرواية ودورها بالطبع ، فى حياتنا الثقافية العامة .

والواقع أن هناك علاقة غير سوية تطبع الواقع الثقافى على هذا المستوى ، فهل يمكن أن نعتبر ذلك مدخلاً لبسط عناصر الشهادة التى يقدمها الروائى ، ضداً على الناقد ، حول تجربته الروائية ؛ وهل يمكن لهذه الشهادة أن تؤسس خطاباً ذاتياً حول « هوية » التجربة الروائية ، فتحجّم من دور الناقد أو تقلل من (فاعلية) نقده ؟

سؤالان سوف يتضح الجواب عنها تدريجياً ، ولكننا نود ، فى سبيل تحديد الموضوع ، تقديم بعض الأفكار الأولية حول معنى الشهادة الروائية أولاً ، وفى مدى اختلافها مع النقد ثانياً . وهو ما يجب أن ننطلق فيه من الاعتبارات التالية :

١ - إن الشهادة (الروائية) مرحلة فى تجربة أدبية - روائية ، يصبح المبدع على وعى بها وبأهميتها عندما يحقق قدرا من التراكم يبرر ، هو نفسه ، إنجاز خطاب مفسّر ، يتولى ، فى عرف صاحبه ، إعلان موقف (مواقف) أو بيان قضية (قضايا) أو ما يشكل فى عمومياته وجهة نظر فى التجربة الروائية الخاصة .

٢ - والشهادة أيضاً وعى ذاتى بأهمية تحقيب أطوار التجربة الروائية . لأن الروائيين ، كما سنرى ؛ غالباً ما يرسمون فى حديثهم عن ذلك مراحل ويحددون فترات ، بالسلب أو بالإيجاب ، فى سبيل إنجاز « كرونولوجيا » دالة بتواريخها وأحداثها .

٣ - ونحسب ، أخيراً ، أن الهدف من الشهادة هو استظهار موقف فكرى عام ، يخاله الروائى موضوعياً ، ويقصد به إشعار القارىء بما حققه وأنجزه . وهى محاولة كثيراً ما تأتى مطبوعة بالتصور الذاتى ، يحكمه على وجه الخصوص الموقع الذى يمثله الروائى فى ساحة الثقافة والإبداع .

لقد فسرنا الشهادة على أساس الاتفاق ، ونعنى بذلك موقف الروائى من نفسه ، ذلك أنه يطابق هنا بين ذاته وانتاجه وبين تجربته الثقافية وحياته العموميه . أما إذا قلّبنا المسألة على وجه الاختلاف رأى فى تعارض الشهادة مع النقد (دون أن نعدم وجود حالات اتفاقية بهذا الصدد) ، أو الاختلاف الحاصل بين الرؤية التى يصدر عنها الناقد بوصفه محلل النص ، وتلك التى يصدر عنها الروائى بوصفه منتجه ، فللمسألة هنا ، كما أرى ، بعض التميز . من ذلك مثلاً أن الشهادة لا يمكن أن تصدر إلا عن الشاهد ، فهو الذى يحبك منطوقها ويضفى عليها طابع الاعتراف الطوعى المحمل بالإشارات المراد تبليغها إلى طرف يعتبر ، مبدئياً ، فى(الحياد) ، أو لا يحكم إلا انطلاقاً من المصادر المتوفرة لديه . أما الاختلاف الثانى فإن الشهادة ، اعتباراً لما ذكر ، تتم بطريقة اختيارية .

فهى ليست مملاة من الخارج مع أنها قد تكون ذات مقصد واضح إذا تدبرنا امرها من زاوية أخرى . ويصدر هذا الاختيار عن استراتيجية معينة تريد الإقناع أو التوضيح أو الإضافة وربما التميز أيضاً ، على اعتبار أن لكل شهادة منطقها النوعى الخاص . وهى فى الأخير ذاتية بالمعنى الذى يفيد أنها تحلل ، فى التعبير عن مرادها ، من جميع الأعراف المقيدة لحرية القول ، فهى لهذا لا تصدر عن الذات وكفى ، ولكنها ، بالإضافة إلى ذلك ، تتلون بأحاسيسها وتطلعاتها الواعية واللاواعية .

الروائى العربى : من التجربة إلى الموقف :

تكلمنا فى الفقرة السابقة عن معنى الشهادة الروائية بتعميم مقصود ، وقصدنا أن نجعل للموضوع إطاراً « شرعياً » يسوغ الحديث في قضية لم تنل من حظ النقد ، فيما أعلم ، شيئاً ذا بال . وإذا كان النقد الروائى ، نقد الرواية ، قد أوفى فى بعض الحالات فى تناول مستوى الرواية العربية وطرائقها السردية وأشكالها البنائية .. الخ بحيث أصبح لها تاريخاً مكتوباً ، حقق قسطاً لا يستهان به من التراكم المعرفى . فليس الأمر على هذا القدر من التحديد عندما نجعل الشهادة الروائية ، أو شهادة الروائى العربى ، موضوعاً للبحث والنقاش ، إذ يمكن القول أن النقد لم يعبأ بالمجال النصى للشهادة على أى وجه من وجوهها ، ناهيك عن وظائفها (دفاعية ، اعترافية ، تفسيرية ...) ومستوياتها . ويخيلّ إلىّ أن التفسير المباشر لهذا يرتبط بقلة ما صدر عن الروائيين العرب من شهادات ، وأحياناً بالظرفية التى تحول الشهادة ، أنْ وجدت ، إلى تعبير غامض ومختزل عن سياق التجربة الروائية وطرائقها ومضمونها ولغاتها .. فالشهادة تقليد لم يترسخ بعد كمفهوم ونص سيروى إذا جاز لنا أن نعتبرها كذلك . ويمكن أن نلحق بهذا التفسير ما يفيد أن النقاد أنفسهم لايرون فى الشهادة نصاً كأى نص ، حسب تحديد « طُدُروف »(1) ، يتضمن مستوياته التعبيرية الثلاثة ، اللفظى (المكون من جميعه العناصر اللسانية الخاصة بالجمل المشكلة له) والتركيبى (العلاقة بين الوحدات النصية) والدلالى (النتاج المعقد للمحتوى الدلالى للوحدات اللسانية) وهو لذلك قابل لأن يخضع لطرائق التحليل البلاغى والسردى والتيماتيكى . وحتى حين نقر بوجود إختلاف نوعى بين النص الروائى ونص الشهادة ، وهو اختلاف بنيوى كما أتصور ، فإن ذلك لا ينفى ، بطبيعة الحال ، ارتباطهما وتشاركهما . على الأقل ، فى التعبير عن تجربة واحدة ولو من زاويتين مختلفتين ، خصوصاً - كما فى الحالة التى سنحلل بعض عناصرها بعد قليل - عندما تصبح الشهادة بمثابة إضاءة خارج - نصية ، لا أستبعد مطلقاً أن يستعين بها الناقد فى التغلب على مرتكزات المتن الروائى .

والواقع أننا إذا قبلنا بالشهادة كنص ، فسنجد فيه من حيث المضمون ، تمثيلاً لا حصراً ، أربعة عناصر متشابكة :

أ - الموقف الفكرى ، بحيث يتوخى الروائى تقديم رأى متميز بالحسم فيما يعرض له من قضايا تمثل فحوى شهادته . وهو يقول بهذا الموقف ما يعتبره « حقائق » فكرية مستخلصة من تجربته الروائية كإبداع ، ومن جوده الاجتماعى كمثقف .

ب ـ المحصول الثقافى ، بحيث يستظهر من خلاله تأملات ورؤى توحي بالنضج والتفرد . وقد يأتى هذا الاستظهار بصيغ أخرى ، ولكنه يدلل فى جيمع الأحوال على « رأسمال » ثقافى مستخلص من تفاعل الروائى مع محيطه وإبداعه وقراءاته . ويمكن الاستئناس فى هذا الصدد بما قدمه (ميلان كونديرا) مثلاً فى كتابه الأخير(٢) ، إلى حد أنه أفرد حيزا من هذا الكتاب لمعجم بالكلمات والمصطلحات والمفاهيم التى تتردد فى إبداعه وتشكل مفاتيح تجربته الإبداعية .

جـ ـ وضعٌ اجتماعى ، إذ غالباً ما نجد فى الشهادة ملامح من سيرة صاحبها ، يرصد فيها مجمل أو بعض المؤثرات التى صاغت تجربته . ويتعلق الأمر هنا بالأصل الاجتماعى وبتجارب الحياة وكذا بالدراسة والتعلم ، وفى حدود معينة ببعض الاختيارات الفكرية والسياسية التى ارتضاها لنفسه بحكم تفاعله مع الواقع والعالم .

هـ ـ السؤال المعرفى ، وهو أساس الشهادة ولب مقولها ، لأن الشاهد يقدم بهذا السؤال مشروعه الروائى المأمول . وهو يرتبط لذلك بالأدوات التى يشتغل عليها من الناحية الإبداعية والفكرية ، فكأنه يسطر أمام القارىء المفترض ميثاقاً يرهنه ويسعى إلى الالتزام بفحواه ممارسة وتجريباً .

فالذى يتضح من خلال هذه العناصر أن الشهادة لا يمكن أن تكون إلا وليدة التجربة ، لأنها ليست مرحلة فى الاعتراف فقط بل أساسه ومبرره . وتتحدد هذه التجربة بالزمن الفيزيائى (الطولى) كما بالتراكم المعرفي . ولكن الوعى بالشهادة . من خلال هذه التجربة أيضاً . هو وعى بالموقف المتولد عنها : حيالها وحيال القارىء والمجال الثقافى برموزه وفضاءاته .

الروائى العربى : موقف الشهادة

قد يكون فى هذه البيانات ما سوف يساعدنا ، بوضوح أكبر ، على تحليل معطيات بعض الشهادات الروائية المنتقاة . وهى شهادات يجمع بينها أنها ألقيت فى ندوة للرواية العربية عُقدت فى المغرب (بين ٢١ ـ ٢٤ ديسمبر ١٩٧٩) قبل هذا الوقت بأزيد من سبع سنوات ، أشرف على تنظيمها (اتحاد كتاب المغرب) بتنسيق مع (اتحاد الأدباء العرب)(٣) .

وتستوجب هذه الاشارات ملاحظات أولية لها صلة بالموضوع : فهى شهادات أعدت من طرف أصحابها ضمن تصور مركزى (اتحاد الأدباء) يطرح : قضية الرواية العربية للنقاش بين نقاد وروائيين ـ باختيار مقصود أو بحكم الأمر الواقع ـ من مختلف البلدان العربية . ثم إنها عرضت (أى الشهادات) فى سياق تناول قضية فكرية ـ إبداعية (الرواية) لها بُعد « قومى » يُراد مناقشتها ضمن واقع التعدد والاختلاف (الروايات العربية) من جهة ، واعتباراً أيضاً لما يؤطرها ويساهم فى انتاجها (الواقع العربى ، التاريخ المشترك ، التقاربات الممكنة بين التجارب الثقافية فى العالم العربى) من جهة ثانية . وإذا كان مشكل التمثيل يطرح فى هذا السياق صعوبة منهجية خاصة ، فإننا سنتعامل مع الشهادات الروائية المقدمة كعينات لها قيمة رمزية فى التدليل على مستوى الابداع الروائى كما يتصوره المبدع نفسه .

سننطلق إذن من تحليل سبع شهادات (روائية) لا تمثل على الصعيد العربى إلا ثلاثة بلدان

(المغرب ، مصر ، لبنان) لكل من : أحمد المديني ، سهيل إدريس ، صنع الله ابراهيم ، ادوار الخراط ، عبد الكريم غلاب ، خناثة بنونة ، عبد الحكيم قاسم . ويلاحظ بالطبع أنه تمثيل جزئي حتى على صعيد البلد الواحد ، ولكنه مفيد كما سيتضح . زد على ذلك أن عامل المجايلة ، إذا ما استثنينا سهيل إدريس وعبد الكريم غلاب ، يحمل قدراً من التداخل والتقارب بين الروائيين ، بحكم البداية المشتركة على الأقل (أواسط الستينات ..) ، ثم إن أغلب هؤلاء الروائيين لهم إنتاج مطبوع ومتداول ، وبعضهم حقق لنفسه شهرة واسعة وفرت له ، رمزياً ، مكانة ومركزاً على صعيد الجنس الأدبي كما على الصعيد الثقافي .

١ ـ عنوان الشهادة الروائية

يحمل هذا العنوان صيغة إشارية للعناوين التي اختارها الروائيون لشهادتهم ، أدنى في توصيف أركان التجربة ـ الشهادة المقدمة . فإذا انطلقنا من الاختلاف أمكن أن نلاحظ وجوهه الدلالية في استعمال أربعة مفاهيم لا تتكرر في أي عنوان :

ـ نبضات (خناثة بنونة) ، وهو يحيل في القاموس اللغوي إلى مجموعة من الدلالات المتراكبة تتباين حسب الاستعمال والسياق ، ولكن أشدها تعبيراً عن المقصدية التي توختها (خناثة) هو القول بالحركة (حركة القلب مثلاً) الدالة على حالة .

ـ ملامح (عبد الحكيم قاسم) ، وقد استعمله الشاهد في باب الكشف عن بعض مواطن التجربة . وأحسب أنه لا يفارق بذلك سياقه اللغوي المعجمي ، المراد به في هذه الحالة استظهار محاسن التجربة الروائية (وربما بعض نقائضها) ، ويلحق بهذا أن الجمع (م . لمحة) لا يخالف هذا المرمى إلا من باب التعبير عن التعدد والكثرة .

ـ شهادة (سهيل إدريس) ، ودلالته الفعلية (شَهِدَ) قوية ومفيدة ، سواء بالمعنى اللغوي الذي يفيد (الخبر القاطع) أو بالمعنى الأوسع عندما يراد به الاعتراف والإدلاء .

ـ مفهوم (إدوار الخراط) ، ومعناه الأوضح في شهادته لا يتجاوز التصور والإدراك ، لأنه يريد به اشراك القارىء في الرأي الذي كونه عن تجربته الروائية .

أما إذا ذكرنا بحثنا عن وجوه الاتفاق ، وهو ما قصدت به أركان الشهادة الروائية ، فسنلاحظ بدون عناء ، أن مشترطات هذه الأركان تتحدد بثلاثة مفاهيم :

* التجربة : وهي الممارسة الإبداعية بالذات وقد امتدت في الزمن ، وهي أيضاً تحوي تأريخاً وبداية زمنية وحصيلة فكرية ، فالروائي هنا يقصد بالتجربة عملية اشتغاله المتواصل (أو المتقطع) على اللغة والتخيل والفضاء والشخصية (ات) ، لأنه لا يجب أن يفهم من التجربة أبعد مما تنطوي عليه ، في سياق بحثنا كما في منطوق الشهادة ، من خبرة في التعامل مع حقل فني ـ جمالي هو جنس الرواية ، يعد بالتخصيص أسّ التجربة وخاصيتها .

* الرواية : وهي مفهوم لجنس أدبي متميز ، لا يعنينا منه الآن إلا سياقه ومحدداته (العربية) . وإذا كانت الشهادة تحيل في هذا الباب إلى رواية (روايات) الروائي ، إلا أنها قد تفيد أيضاً حالة الجنس الأدبي (الرواية العربية) لأن الروائي لا يتكلم عن نفسه بمعزل عن المؤثرات الثقافية والاجتماعية .. الخ التي تحيط به .

* الأنا : والمراد بها ذات المبدع وشخصيته ، فهو ليس اسماً علماً يدل عليه وكفى ، ولكنه أيضاً حالة وجدانية وثقافية .. بوصفه ممارساً ومثقفاً وروائياً .

ومعنى هذا أن كل شهادة (روائية هى فى عرف صاحبها تعبير عن تجربة فى نطاق ممارسة جنس أدبى يتولى هو انتاجه وصياغته .. ولهذا اتصفت الشهادة المقدمة بالاحاطة ولو أنها فى بعض الأحيان جزئية ومختزلة ، وبالاعتراف . ولكن أيضاً بقدر من التعميم والاطلاق . لأن الروائى لا يعرض آراء وتصورات بل يقررها كإختيارات « وحقائق » خاصة ، مدعماً هذا وذاك بمنطق التجربة أو بعمقها وامتدادها أو بإنتاجها المتواصل أو بالخبرة المكتسبة فى التعامل مع جنس الرواية .

٢ ـ مقول الشهادة الروائية

نصل بهذا إلى القول بأن الشهادة فى نهاية المطاف ذات منطوق وغرض . فالروائى ، فيما يبدو ، يلزم نفسه بالتعبير عن مشاغله الفكرية وأدوات تجربته وتجريبه بعامة ، عارضاً من خلال ما يقدم به رؤية نسميها روائية . ويتعلق الأمر هنا بمجالات محددة أهمها : اللغة ، التجريب، الشكل والمضمون ، الواقع ، الذات ، النقد .. الخ .

ويمكن تقسيم هذه المجالات إلى قسمين : قسم بنيوى ، يرتبط بالجنس الأدبى الروائى ، وهو ما يسميه (م . باختين)(٤) ب « المواد » ، وهو فى معظم الشهادات : اللغة ، الشكل والمضمون ، التجريب ، الذات . وقسم عرضى ، بينه وبين سابقه تماس ظاهر ولكنه مستقل عنه ، ونعنى فى الحالات المدروسة فى الصراع ، الواقع ، النقد ..

ويمكن القول بأن خطاب القسم الأول يتميز بتعبيره عن مستلزمات التصور الذاتى للمجالات التى يُعنى الروائى بانتاج معرفته بها وحولها ، دون أن يفهم من هذا وجود أى تطابق مميز بين ما يعبر عنه وما يحققه فى تجربته الابداعية روائياً ، (أى فى النص) . وينبنى هذا التعبير على التصور وأسلوب التعامل والإحساس ، لأن الشاهد الروائى ، فى هذه الحالة ، يقوم من خلال العرض بإختبار أحواله الثقافية والنفسية ، لا إزاء مفهومات مجردة أو خارجية ، بل من خلال (معاناته) لمواده الفنية والجمالية . ذلك أن الابداع الفنى كما قال (باختين) له « مظهران تجريبيان : العمل الأدبى المادى الخارجى ، وعملية خلقه (إبداعه) وإدراكه من الناحية النفسية : الأحاسيس ، التشخيص ، الانفعالات المصاحبة له »(٥) .

أما القسم الثانى ، فالشاهد الروائى يتعامل فيه مع ظواهر وعناصر ترتبط بعمله وتجربته من باب ارتباطها وتداخلها أيضاً مع المجال الثقافى الرمزى ، ضمن واقع أشمل هو الواقع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى .. لتشكيلة اجتماعية معطاة ، ومع (العالم) بالمعنى الذى قصيده (باختين)(٦) ، ذلك لأن العمل الأدبى « حىٌّ ودال بطريقة معرفية ، اجتماعية وسياسية واقتصادية ودينية ، فى عالم حى ودال » (ص ٤١) .

فالشاهد الروائى ، بهذا المعنى ، يدخل فى حوار متواصل فى إبداعه كما فى مواقفه ، مع ضوابط وجوده بعامة ، وهو ما يُخضع رؤيته لمتطلبات التجاوب مع هذا الوجود ، فاعلاً ومنفعلاً .

ونحن نلمس ذلك فى الشهادات المدروسة بصورة تجعل الشاهد أحرص من غيره على كشف مواقفه وآرائه .

٣ ـ موضوعات الشهادة الروائية

يتسع الموضوع فى هذه النقطة ليشمل ما تدرجنا فى بحثه قبل قليل ، على أن ذلك سيأخذ وجهة أخرى تروم البحث عن موضوعات الشهادة الروائية كما جاءت فى كل شهادة على حدة،مع إيضاح أوجه التقارب أو التشارك بينها جميعاً . وسنعمد منذ الآن إلى وضع جداول بيانية تتضمن ، بصورة مختزلة ، (مفاهيم) أولية نعتبرها بمثابة الكلمات ـ المحاور في خطاب كل شهادة :

أحمد المدينى

النقد	ــــــ	مجافاة
الكتابة	ــــــ	التفجير
اللغة	ــــــ	فيض وثراء
الشكل	ــــــ	تجريب
الواقع	ــــــ	مندمج
الرسالة	ــــــ	التعبير عن الرؤية المتغيرة

سهيل إدريس

النقد	ــــــ	كراهية
الصراع	ــــــ	محور
الذات	ــــــ	مزية (مقرونة بالشفافية)
الواقع	ــــــ	أزمة (حرية التعبير)

صنع الله ابراهيم

الذات	ــــــ	تأكيد وامتحان
الطفولة	ــــــ	منبع ومنجم
الثقافة	ــــــ	تلاقح وانسجام
البناء	ــــــ	وحدة الشكل والمضمون
اللغة	ــــــ	التعدد ، تطابق اللفظ مع المعنى
النقد	ــــــ	مجافاة
الروائى	ــــــ	خيال ، معرفة ، تجريب ، صدق

إدوار الخراط

الحرية	ــــــــ	موضوع أساسى
الواقع	ــــــــ	اندماج (الوقوف على كثرة العالم)
الكتابة	ــــــــ	مسئولية وصدق
الصراع	ــــــــ	حرية ، جمال ، حسن
اللغة	ــــــــ	أداة ، مُقوّم اللا وعى
التقنية	ــــــــ	تجربة وموضوع
الموقف	ــــــــ	مشاركة ، معرفة

عبد الكريم غلاب

الالتزام	ــــــــ	موقف عملى
الكتابة	ــــــــ	لتحويل مجرى التاريخ
الشعب	ــــــــ	التواصل مع عمومه
اللغة	ــــــــ	فن ، وضوح ، واقعية
الانسان	ــــــــ	منطلق ، وهدف
الصراع	ــــــــ	معركة
الواقعية	ــــــــ	الارتباط بالمضمون النضالى
النقد	ــــــــ	بلاغة متخلفة

خناثة بنونة

الذات والموضوع	ــــــــ	معانقة الداخل والخارج
الصراع	ــــــــ	رفض الهزيمة
الواقع	ــــــــ	إخضاع (الواقع) للفكر
الذات	ــــــــ	اهتمام بالتيار الداخلى
اللغة	ــــــــ	جُمَلٌ شعرية ، تفجير
التجريب	ــــــــ	البحث عن بديل ، تعدد

عبد الحكيم قاسم

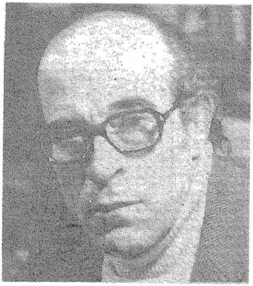
الحلم والواقع	ــــــ	جدل ، مقدرة إبداعية
العالم الذاتى	ــــــ	الانصات للصوت الداخلى
الصراع	ــــــ	التصدى للواقع
المجتمع	ــــــ	الانحياز
اللغة	ــــــ	السهل الممتنع ..

وتنتمى مختلف المفاهيم المعبر عنها ، كما هو واضح ، إلى حقل التجربة الروائية ، لأنها الموضوع الأساسى للشهادة من جهة ، ولأنها بالمثل ، الإطار التجريبى للمارسة المبدع من جهة أخرى . على أنها تبيّن أيضاً أسلوب تعامل الروائى مع (الرواية) كجنس أدبى ومع الأوضاع المحيطة به وبها فى آن . وعلى هذا الأساس يمكن اختصارها ، رغم التعدد الشكلى الظاهر فى خمسة : النقد ، الواقع ، الصراع ، اللغة ، التجريب . وإذا استثنينا مفهوم النقد أمكن أن نجد فيما تبقى من المفاهيم (تداعيات) دلالية تتفرع عنها ، ولها فى كل شهادة صيغة معينة ، ولكنها لصيقة بها أو هى ، بصورة واضحة ، مرجعها (فالواقع) عند أحمد المدينى يتردد باسم (المجتمع) عند عبد الحكيم قاسم ، والصراع عند سهيل إدريس له مضمون مماثل تقريبا عند عبد الكريم غلاب باسم (الانسان) أو (الشعب) . وهو حال (التجريب) عند خناثة بنونة وعند إدوار الخراط ... الخ . على أن هذا التقارب الدلالى بين مستوى المفاهيم المذكورة لا يجب أن يحجب تمايز التجارب الروائية والشهادات المقدمة عنها معاً ، لأن الاختلاف بطبيعة الحال هو مبرر وجودها واستمرارها وفرادتها . بيد أن الاختلاف هذا ، مع ذلك ، يجعلنا نفترض مقدماً أن المجال الثقافى فى العام الذى يتواصل معه الروائى على مستويات متعددة ، سواء على الصعيد المحلى أو على الصعيد العربى ككل . يشكل بالنسبة لمختلف التجارب الروائية وما قيل فيها من شهادات سياقاً واحداً فى تعدده ونسقاك متكاملاً فى اختلافه وتناقضه أيضاً .

أما إذا انتقلنا إلى دراسة المفاهيم فى حد ذاتها فسنجد بينها ، كما أفترض ، ما يميزها عن بعضها بحكم انتمائها إلى حقل معين ، وما يجمع بينها بحكم ارتباطها بتجربة الروائى فى علاقاته (بالعالم) . وأول ما يمكن ملاحظته لذلك هو أن (اللغة) و(التجريب) مفهومان جنسيان (يحددان علاقة الروائى بالنوع الأدبى) وأن (الواقع) و(الصراع) مفهومان إيديولوجيان (يرسمان علاقة الروائى بالتناقض على صعيد الواقع والمجتمع) . بينما يمثل النقد مفردا مفهوماً جداليأيصور علاقة الروائى بالثقافة . ويمكن بيان ذلك فى جدول على النحو الآتى :

اللغة / التجريب	ــ مفهومان جنسيان	ــ نوع أدبى
الواقع / الصراع	ــ مفهومان إيديولوجيان	ــ التناقض
النقد	ــ مفهوم جدالى	ــ ثقافة

فكيف يتجلى ذلك فى الشهادات المقدّمة ؟



١ - اللغة :

يربط أحمد المدينى بين اللغة كأداة تواصلية وبين ما يسميه « بالرؤية الابداعية للمجتمع والعالم » بحيث تقوم هذه الرؤية (وسواها من المصادر الثقافية) بتوجيه اللغة وتنظيم نسقها . وهو يأتى بهذا الرأى للرد على خصوم تجربته الابداعية التى جعلت من اللغة أداة التجريب الروائى . وهو إذ يرفض لنفسه تصنيفاً أدبيا محدداً (رومانسية ، واقعية ، رمزية) ويعيب على من أطره فيه غرابته وشذوذه ، يتحول للكلام عن نفسه كمبدع ينفرد « بالفيض اللغوى والثراء اللفظى .. » . فالمدينى لا يتعامل مع اللغة كحقل دلالى بل كمعجم ، ولهذا أكد بصورة خاصة على دور (الكتابة) فى تفجير هذه اللغة ، أى فى الخروج عن قوالبها الجاهزة دون أن يعطى لهذا الخروج أى بُعد معرفى .

أما صنع الله ابراهيم فيعطى لتجربته اللغوية مفهوما يقترب ، فى حدود معينة ، مما حدد به (باختين) أسلوب الرواية ولغتها(٧) ، خصوصاً عندما ألح على « التعددية الأسلوبية » (نجمة أغسطس) ، ولكنه فى مستوى آخر يقترب بهذا المفهوم من الطرح البلاغى العربى الكلاسيكى (تطابق اللفظ مع المعنى) ووجه الاختلاف الحاسم بين المدينى وصنع الله يكمن ، بالتحديد فى التمثيل الشخصى لدور اللغة ووظيفتها عند كل واحد منها بحيث يركز صنع الله على « الأسلوب التقريرى » والابتعاد عن « التشبيهات والألاعيب اللغوية والأدبية التقليدية » .

ولا يقتنع المدينى إلا بالتفجير . ويمكن أن نرى فيما يقرره إدوار الخراط عن اللغة موقفاً وسطاً بين (التعدد / صنع الله) و(التفجير / المدينى) ، لأنه أضفى عليها طابعاً ذاتياً ربطها بذاته وحياته (علاقة تشابك حياتى) . ثم حولها إلى مقوم من

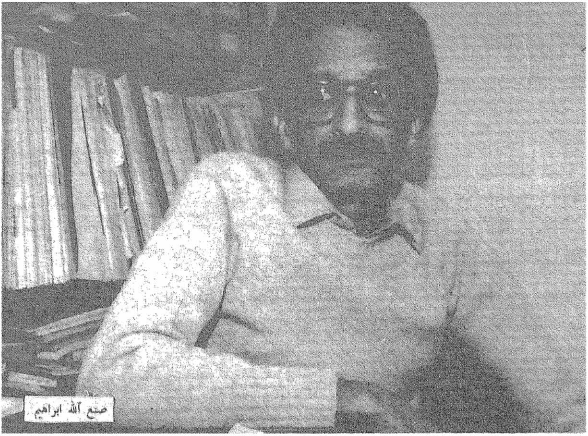
مقومات اللاوعى ، لكنه لم يغفل طابعها التواصلى كأداة (اللغة هى الأداة) وجعلها بالنسبة للكاتب

(خامة) يُصَوغ منها عمله .

ويتضح المفهوم اللغوى « العملى » والأحادى فى نفس الوقت عندما يبرر عبد الكريم غلاب حرصه على (العربية الفصحى) كأداة للتواصل ، بدورها فى (التكوين والتوعية) . وهكذا استبعد بصورة طبيعية ، ماعداها من « اللغات » وهو موقف يستهدف (العامية) من جانب ، ويستند أيضاً إلى خلفية إيديولوجية وسياسية من جانب اخر ، عبر عنه بوضوح لا مزيد بعده عندما قال : « الفن الذى لا يحدث تواصلاً مع الشعب عن طريق العقل أو القلب أو العاطفة فن زائف » . ولذلك وجدناه يحمّل اللغة (كأداة إنجاز فى هذه الحالة) ما عبر عنه بالوضوح والواقعية . ويختلف الرأى عند خناثة بنونة ، إذ تحقق قدراً من التوازن بين فهمها لدور اللغة / الأداة واللغة / الذات ، ويعود ذلك ، كما تقول ، إلى تمرسها المبكر بالتجريب اللغوى واعتبارها للطرف المتلقى (القارىء) بوصفه (حالة) وجدانية ، وهو ما حققته فى تركيزها المتواصل على « الجمل الشعرية القصيرة » كأسلوب لاختزال المعانى ، و« كطاقة مفجرة للواقع » ، مراهنة بهذا وذاك على دفع « القارىء إلى عملية التهديم » ، ذلك لأن التواصل باللغة ليس إلا مرحلة فى اتجاه (الفعل) بها . ونجد عند عبدالحكيم قاسم اعترافاً واضحاً بأنه يستعمل اللغة كأداة بين التعقيد والسهل ، ، بحثاً عن وسيط لسانى يصل بإنتاجه إلى « دوائر القراء » ولكنه لا يجعل من هذا الوسيط (مفخرة) للتجريب والتفجير كما لمسنا عند المدينى وخناثة بنونة . مما دفعه إلى الربط بين اللغة والتجربة الفنية (الروائية) والنمو الطبيعى الذى يحققه المبدع « بدون تكلف » فى ممارسته لهما .

٢ ـ التجريب :

ويستقى التجريب أهميته من أن الروائى يجد نفسه أمام عالم بنائى يحتاج إلى الاجتهاد والخلخلة حتى يحقق بفعله فيه قدرة على الإبداع والتميز . ولا ينحصر هذا التجريب فى البحث عن شكل ومضمون جديدين لجنس أدبى متداول ومُؤسَّس (الرواية) ، بل فى تكوين رؤية جديدة أيضاً . ويرتبط التجريب فى الشهادات المدروسة بالشكل الروائى أو يُفهم كذلك على الأقل . إذ يعتبر المدينى أن « التجريب ليس عملية منفصلة عن رؤية الواقع والعالم » ولذلك فقلب الشكل « ليس صنعة » بل عملية تتولد عن انقلاب فى التصور السائد « للحياة والموجودات والعلاقات .. » . أنه بهذا المعنى علمية داخلية تستند إلى فهم عميق لجدلية الجنس الروائى على صعيد الشكل والمضمون ، بحيث يصعب انتاج شكل جديد إذا لم يقترن بمضمون جديد هو الآخر ، والعكس صحيح . ولا يزيد سهيل إدريس عن القول بأن « الرؤية الموضوعية » للواقع والموجودات هى التى « تفرض » الشكل ، غافلاً فى حقيقة الأمر عما يكون تسميته ، معارضة ، « بالرؤية الذاتية » للمبدع ، وهو حجر الزاوية فى العملية التجرّيبية كما أعتقد . وإذا كان صنع الله إبراهيم قد افترض للتجريب ، خلافاً لذلك شروطاً لا يكون إلا بها كحرية الخيال والمعرفة بحقائق الحياة والعلم وقوانين المجتمع والتطور والصدق ، فإنه يقرر بذلك جزءاً مما ابتدعه تجريبياً فى بعض أعماله (نجمة أغسطس مثلاً) ، ولكنه لا يصل بذلك إلى ما يتطلبه التجريب حقاً من قدرة على الابتكار والتميز فى سبيل تحقيق جدلية لا تسعف إلا من أوتى رؤية جديدة ونفاذة للذات وللعالم ، ونعنى بذلك جدلية الشكل والمضمون .



وقد قصد إدوار الخراط شيئاً من ذلك عندما أشار إلى مصادر أدواته التقنية وبحثه التجريبي مركزاً إياها فى مفهومين مترابطين أى (الكيفية) و(الموضوع) أو ما عبر عنه ب « كيفية تخلق التجربة الروائية » وموضوع التجربة نفسها . والأهم من ذلك أن إدوار الخراط يجعل للتجريب مستندات ضرورية وأساسية لا يتأتى إلا بها كقوله (بالايمان المحرق بحرية الانسان) و(الحس المعذب بالقهر واللهفة اللاعجة نحو الصدق ...) . ولا يتجه غلاب وجهة أخرى إلا من باب اقتران التجريب لديه بما دعاه ب « التأصيل » أى محاولة بناء شكل روائى يأخذ من التجريب ما يحقق له « وطنيته » و« قوميته » ، لأن عبد الكريم غلاب يطرح التاصيل ، مبدئياً ، فى مقابل (الاقتباس) . وقد جاءت شهادته على هذا المستوى محملة بانتقادات مسهبة حول مختلف اتجاهات الرواية المعاصرة . وفكرة (التأصيل) فى هذا الباب توازى معضلة البحث عن شكل روائى متميز لا يقترن بغيره إلا فى جنسيته . واكتفت خناثة بنونة بتناول الشكل الروائى فى حد ذاته من زاوية البحث عن بديل له والتحرر من البناء المعمارى العام والتركيز على التعدد (أصواتاً وأرضيات وطروحات ..) وتداخل الأزمنة .. الخ .

٣ ـ الواقع :

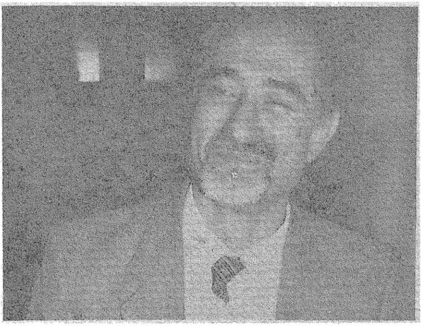
ويُعرض الواقع فى معظم الشهادات فى مقابل (الخيال) . وكذا فى التعبير عن « حقائق » الوضع الاجتماعى والسياسى وغيره ، فهو ليس مفهوماً نظرياً وفنياً ، ولكنه محيط من العلاقات العامة ينسج حول الشاهد الروائى ما يمكن تسميته بالمعيش اليومى والحياتى ، ولذلك فعلاقته به هى علاقة انتماء ومعايشة ومعاناة أيضاً . والاختلاف بين الشهادات فى رسم هذا الواقع وتفصيل مجالاته وبينه وبين النص الأدبى الروائى يبدأ من هنا . إذ يقر المدينى بعدم وجود أى نص « خارج الواقع ولا أى نص منفصل عن زمن الرؤية المتغيرة » ولكنه فى نفس الوقت يعطى للكتابة وجودها الخاص واستقلالها الذاتى ، ولا تتأثر هذه الكتابة ـ النص بالواقع إلا بمقدار ما يتأثر الروائى بمحيطه

فهو موجود ونصه كذلك فى استقلال وتداخل لا ينفصلان . ولكن سهيل إدريس يربط الواقع بظواهره وبصورة خاصة بما يعانيه الكاتب فيه (أزمة حرية التعبير مثلاً) ، بحيث لا يرى للروائى (الكاتب) مخرجاً ، مثله فى ذلك مثل النص ، إلا بقبول التحدى . وهكذا يأتى الانخراط فى الواقع مقروناً بتجاوز الكاتب للمعضلة التى يعانى منها أى بتوفير مناخ حر يسمح له بالتطور ويجيز لكتابته أن تحققه بدون قيود . ويبلغ هذا الموقف بصيغة أخرى درجة من الوضوح عند إدوار الخراط ، خصوصاً عندما يضع فارقاً بينه وبين الواقع المباشر (الفوتوغرافى)

والواقع الحياتى (أو ما سماه بكثافة العالم) . فهو بقدر ما يرفض (رواية التسلية) و (رواية الشعار) و(رواية الضياع فى متاهة اللفظ) . يسلم بدون تردد بأن الرواية يجب أن تقف على (أرض الواقع) وهدفه من ذلك (أن يكون العمل الفنى هذا إسهاماً فى إرساء وتشكيل القيم التى تصوغ العلاقات الاشتراكية) . ومثل هذا الرأى نجده عند غلاب بصيغ إيديولوجية حادة كإختيار أولاً لأن غلاب يعتبر نفسه من أنصار الاتجاه الواقعى (الواقعية الجديدة التى ترتبط بالمضمون النضالى للإنسان العربى) ويرى الكتابة أيضاً إسهاماً فكرياً (لتحويل مجرى التاريخ) فضلاً عن إيمانه بالانسان (كمنطلق وهدف) فغلاب يعطى للواقع بعداً نضالياً ويجعل الكتابة الروائية أداة (للتوعية) .. الخ . وهو أيضاً ما تعبر عنه خناثة بنونة بانفعال واضح ، وخصوصاً عندما تقرر بدون تدبر أن مسعاها فى الكتابة الروائية يتمثل فى (إخضاع الواقع للفكر) . أما عندما تناصر (القوى المظلومة) وتريد (الانتماء إلى الأرض لمعايشة الواقع) فهى لاتخرج بذلك عن الاطار العام الذى أبرزته الشهادات الأخرى . ومع أن عبد الحكيم قاسم يتكلم عن مثل هذه الأهداف بتواضع ملحوظ (كقوله بالانحياز للناس البسطاء ، ومحاولة الالتصاق بواقع الناس) . إلا أنه يضفى على ذلك (جدلية) رآها فى علاقة الحلم بالواقع وينهض هذا الجدل على المقدرة الابداعية التى يتحلى بها الكاتب فى سبيل صياغة واقع متخيل ورمزى يتجاوز الاستنساخ والمباشرة .

٤ ـ الصراع :

إذا كان الواقع ، كما اتضح ، يعنى (المعايشة) فالصراع يكشف عن التناقض : فى علاقة الروائى بنفسه وفى علاقته بالعالم من حوله . وقد وجدنا الواقع أيضاً فى مختلف الشهادات سياقاً ومحيطاً للوجود الشخصى وللإنتاج الأدبى الروائى ، بينما لا يمكن للصراع أن يكون إلا فى نطاق تشكيلة اجتماعية معينة . ويشير أحمد المدينى بشىء من الغموض ، إلى ذلك عندما يصوغ للرواية (رسالة) (كخطاب من الإنسان للإنسانية) متمثلاً فى كتاباته ما يعتبره (زمن الرؤية المتغيرة) ، أو تصورات اختيارية تحدد مقصدية إبداعية من الناحية الإيديولوجية . بينما يحصر سهيل إدريس فكرة الصراع فى ذات المثقف وفكره . وهو ينطلق فى ذلك من تجربته الذاتية التى حكمت مقولة الصراع فى التعبير عن التمايز والاحتكاك من جهة ، والتناقض من جهة أخرى ، ضمن دائرتين حضاريتين مختلفتين : الشرق والغرب (كما فى الحى اللاتينى) أو فى إطار تجربة اجتماعية واحدة : بين الأجيال (كما فى الخندق العميق) . زد على ذلك أن سهيل إدريس يصرح بمحورية فكرة الصراع فى أعماله ويعتبر نفسه ممسوساً بتناقضات الحياة (باعتباره إنساناً عربياًيعيش كل لحظة من لحظاتها ..) . ويميل صنع الله إبراهيم إلى اتخاذ موقف خاص من الصراع دُفع إليه فى نطاق (تجربته السجنية) وأوجبه على نفسه بعهد . وغاية هذا الموقف أن يعمل على تكر



عبد الحكيم قاسم

الحقيقة ، متسلحاً فى ذلك ب (العلم والتجربة) [ماركس وفرويد] . أما إدوار الخراط فخطابه واضح فى هذا الباب ، لأنه ينطلق من قناعة صريحة بالمستقبل وإيمان عميق بالانسان مأخوذاً بالحرية والعدالة والجمال (ونشوة الحس) . فالتقارب بين صنع الله والخراط يخفى « مسلمة » يعتمدها كل واحد منهما فى التعامل مع الصراع ، ونعنى بها مناصرة التقدم ونشدان التغيير . ولعل عبد الكريم غلاب ، لوضوح رؤياه السياسية ، أبرز من يُعْلى من شأن المسلمة المذكورة ويذيع غرضها التعبوى المكشوف ، لأنه يُضفى على (العالم) ـ كما يتصور حركته وتناقضاته ـ وضوحاً ومعقولية ، بمثل ما يخلص إلى ضرورة المواجهة المفروضة على الانسان العربى من طرف الاستعمار والصهيونية ، وهو فى هذا ، كما يصرح بذلك جهاراً ، يؤمن بالالتزام (الحقيقى ـ العملى بواقع الشعب) ، ويرى فى الانسان بكل أبعاده ، عماده وغاية كفاحه .

ويأخذ الصراع عند خناثة بنونة وجهة (جنسية) جعلها فى المنطلق تتحرر (من تقليدية وأخلاقية النظرة إلى الأنثى) . ثم حولها إلى الواقع العربى العام ، فوقفت ضد (الهزيمة) و(المجتمع المهزوم) ، ثم استخلصت ، بكل يسر ، أن التحرر رهين (بالبندقية والعلم والتقنية والإعلام الصحيح) . وأحسب أن عبد الحكيم قاسم لا يشذ عن هذه القاعدة ، بل وقد نجد عنده نبره عالية فى فهم مكونات الصراع . خصوصاً عندما يصرح بأن (لحظة ميلاد الكاتب تعني لحظة ميلاد موقف معارض للسلطة) ، فضلاً عن وضوح رأيه فى التصدى (للواقع) عملاً بالفهم الإيجابى للحقيقة البشرية كما يقول .

٥ ـ النقد :

أما النقد فتختلف شهادة الروائى فيه باختلاف حظه منه ، وكذا بتباين مستويات التعامل النقدى . والمشكل الذى يثار هنا هو فى مدى (صلاحية) الحكم الذى يصدره الروائى على النقد بتعميم وإطلاق . إذ لا تكشف الشهادات عن نوع معين من النقد يُراد تسفيه منطلقاته والحكم على أدواته



الإجرائية وأساليبه النقدية ، فيما يصدر الشاهد ، في حقيقة الأمر ، عن موقف حيال ناقد أو نقاد بالتخصيص . ولذلك تبدو المفارقة بين ما يُقال في النقد الروائي بعامة وما لا يُقال في اتجاه من اتجاهاته على قدر من المغالطة والتضليل . وهو ما جعل مختلف الشهادات تتفق في غرض دعائي موجَّه لا يعترف بالنقد أو يحمله اسقاطات غير مستساغة .

فهو عند المديني مطبوع (بالغرابة) و(الشذوذ) ، بل ولا يعترف لأصحابه بأهلية الوجود . ويعبر سهيل إدريس عن (كراهيته) لكل ما « يشرعه » النقاد ، أو يحب منهم على الأقل - (ولو بنرجسية) - أن يتعاملوا مع إنتاجه الروائي كما يشهد بذلك لنفسه ، أي « الروائي الذاتي - الموضوعي في وقت واحد » و« الملتزم - الحرفي في وقت واحد » و« الواعي وغير الواعي في وقت واحد » حتى أننا نجد في رأيه نفحات من فلسفة وجودية محوره يمكن صياغة « مقولتها » - باجتهاد - في هذا النطاق بالقول : تنتهي حرية النقد حيث تبدأ حرية الروائي . ويرى صنع الله إبراهيم أن العلاقة بين الكاتب والناقد العربيين علاقة غير سوية ، فالناقد (لا يوجد عنده سوى الخطاب الموجه للقارىء وحده) ، بينما ينتظر منه الكاتب (بلوزة للمشاكل التي اعترضته في عمله) . ويتصور غلاب أن النقد العربي يعاني (من أزمة خطيرة) .

بحيث أصبح (بلاغة متخلفة عن الإبداع الروائي) . وحتى حين لا نجد رأياً صريحاً يستهدف النقد والنقاد ، بالسلب عادة ، ففي معنى الشهادة ما يُراد به ذلك على لسان الروائي والإيجاب طبعاً . أي أن الشهادة تتحول إلى خطاب نقدي فيما يجب للنقد أن يكون عليه (خناثة بنونة ، إدوار الخراط ، عبد الخكيم قاسم) .

يستفاد من هذه الآراء أن حدود الاتفاق والاختلاف بين الشهادات المدروسة تتقارب في نقط وتتباعد نسبياً في أخرى . ومرد ذلك بطبيعة الحال إلى تنوع ظروف كل تجربة روائية على حدة ولأوضاع كل روائي في حد ذاته . ومع ذلك ففي هذا القول بعض المبالغة ، لأن الاختلاف الحقيقي بين هذه الشهادات لا يمس إلا درجة الرأي من حيث الوضوح أو التماسك أو الصراحة ، أما في غير ذلك فقد يكون من باب أولى إيلاء الاعتبار التام لأكثر من نقطة جاء الاتفاق حولها بصيغة التكامل والانسجام . ولنا أن نتابع ذلك في الجدول التالي :

اللغة كأداة = التواصل
اللغة كذات = التطوير

الشكل كبناء = تغيير الرؤية
الشكل والمضمون = جدلية

الواقع كنص متخيل = انفصال واتصال
الواقع « كنص » معاش = تشابك وتداخل

الصراع كموقف = اختيار
الصراع كحقيقة = معايشة

فإذا أعدنا ترتيب المفاهيم على ضوء حقولها المعرفية (أى اللغة والتجريب كمفهومين جنسيين ، والواقع والصراع كمفهومين إيديولوجيين ، والنقد كمفهوم جدالى - ثقافى) فيسكون بمقدورنا أن نلمس مواطن التكامل والانسجام المذكورين فى أكثر من نقطة ؛ إذ أن كل روائى ، حسب منطوق شهادته ، يشتغل فى إطار « نظام » معرفى ينتج أفكاراً ومواقف ذات دلالات متقاربة وأحياناً متطابقة ، وذلك بصرف النظر عن التناقض الملموس الذى يمكن أن يوجد بين الروائيين أنفسهم وعلى مستوى تجاربهم بالذات وكذا فى تطور أو تخلف إنتاجهم الإبداعى .

وبناء عليه نتساءل : ما هى الشروط العامة التى تجعل من شهادة الروائى خطاباً يحمل تيمات متقاربة وتعبيراتها الدلالية متجانسة ؟ . ثم ، هل يمكن العثور على حالة مماثلة على مستوى الإنتاج الروائى الذى يبدعه كل روائى على حدة ؟

سؤالان ينبنى أولهما على تطابق ظاهر درسناه ، وثانيهما على مفارقة مفترضة سنعرض لها بعد قليل ، وسنحاول الجواب عنهما فى ملاحظات مختصرة .

أولاً : إن الشهادة ، كما حللنا مختلف جوانبها ، خطاب موجّه ومقصديته إعلامية بدون شك ، لأنه يتغيا إحاطة القارىء بمضمون التجربة الإبداعية منطلقها وأدواتها والموضوعات المؤلفة لها . وهو خطاب إيديولوجى فى معظم الشهادات التى درسناها ، لأنه ينطلق من رؤية الشاهد الروائى وعلاقاته ومحيطه كما أكدنا على ذلك مراراً . ولذلك فهو أيضاً خطاب مندمج له سياقه ومعضلاته البنيوية ، ويوجد ، أراد الشاهد الروائى ذلك أم لا ، ضمن سيرورة تاريخية شاملة ، محلية وعربية وعالمية ، بحيث لا يمكن للشاهد الروائى أن يتأثر بهذه السيرورة منفعلاً أو فاعلاً فيها .

ثانياً : من هنا نعتقد أن إنتاج خطاب بهذه الصفات والملامح ، هو بنفس المعنى إعادة إنتاج للقضايا التى تشغل بال المثقفين والمبدعين ، مع تفاوتات ، قد تأخذ هذا الحجم أو ذاك ، ولكنها لا تغير من صورة (إعادة الانتاج) شيئاً ذا بال . ويزيد هذا الأمر إيضاحاً أن المثقف العربى الواعى يجد نفسه تماماً

كما قال عبدالحكيم قاسم ، منخرطاً فى السيرورة التاريخية العربية ويتجاوب مع مشاغل المرحلة ، بل ويعبر فى حدود معينة ، عن الطموحات المكبوتة والمأمولة والمجهضة على السواء . وأحسب أن الروائى يلعب نفس الدور بإنتاجه بحيث أصبحت الرواية ، كما يقول محمد برادة(٨) « تستعيد الواقع المعقد الذي كان مغيباً وراء الرؤية الانعكاسية ، لتقدمه عناصر متفاعلة تعلن الرفض وتقول الجرح وترسم الشروخ داخل الكيان المهتز » .

ثالثاً : لقد لاحظنا أن الشاهد الروائى يتساءل حول اللغة كأداة وذات ويعمل على تطوير الشكل كبناء ومضمون ويتفاعل مع الواقع كإنسان ويتصدى للصراع كحقيقة اجتماعية ... الخ ، ولكننا لا نستطيع الجزم ، من خلال ما أتيح لنا من قراءات روائية ، أن التساؤلات المذكورة تجاوزت مرحلة الاستفهام ، بل وقد نجد مفارقات واضحة بين موضوع السؤال (من خلال الشهادة) وطبيعة التجربة (من خلال الانتاج - الرواية) . والقول بأن رواية الروائى ليست فى مستوى شهادة (الطموح - الإمكان) مسألة فيها إقرار صريح بأن الحلقة الضائعة فى المفارقة هى غياب نظرية للرواية العربية . وإذا كنا نعتبر أن فى تنوع التجارب الروائية وتطور مستوياتها التعبيرية واقتحامها لمجالات الحياة والتاريخ والانسان ما سوف يغذى التراكم المعرفى ويثريه ، وقد يحقق شروطاً أفضل لتطور الفكر والإبداع العربيين ، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع الحسم هنا فى قضية شائكة كهذه : هل تسير الرواية العربية فى طريق الانسجام مع مواقف الروائى ؟ وهل الوصول إلى هذا المستوى رهين بتطور الروائى نفسه أم بتطور المجتمعات العربية أم بتوفر عوامل أخرى ؟ . أسئلة نلحقها بتلك التى طرحها برهان غليون(٩) قبل هذا التاريخ بأزيد من سبع سنوات ، وكان « ج . لوكاتش » قد أجاب عنها . فى سياق آخر ، عندما ربط بين مستقبل تطور (الرواية التاريخية) واستعادة التقاليد الكلاسيكية والتملك الخلاق للميراث الكلاسيكى ، وكان يعنى بذلك : الفكر الشعبى ، وهو فكر شعبى ديمقراطى ، وهو لهذا السبب أيضاً فكر تاريخى بصورة حقيقية وملموسة ، والطابع الملموس جداً لتشكله الفنى بحكم العلاقة الوثيقة بينهما(١٠) . وإذا كان لابد من إنهاء الموضوع بخلاصة (اعتباطية) . فلا مَفَرّ من الاعتراف بأن شهادة الروائى تشكل اليوم نصه الروائى المأمول .

(سجن القنيطرة المركزى - المغرب)

هوامش :

(١) إنظر : - Sictionnaire encyclopédique des sciences du cangage . O .Ducrot, T . Todorov .
éd . du seuil 1972 p 375 et suivantes .

(٢) إنظر له : L'art du roman, éd . Gallimard 1986 -

(٣) إنظر : **الرواية العربية واقع وآفاق** دار ابن رشد 1981 . بيروت .

(٤) وخصوصاً عندما يقول : إن معنى المواد فى العمل الفنى يمكن أن يحدد على النحو التالى :

إنها شيء ضروري كعنصر تقني في بناء العمل الفني ، وذلك قبل أن تدخل في الموضوع الجمالي ولا في تحديده المادي الخارج ـ جمالي كجزء مكون له ودال جمالياً .

إنظر : . **Esthétique et théorie du roman** .
éd . Gallimard 1978 p . 67 .

(٥) نفس المرجع ، ص . 66

(٥) عندما يقول : توجد أعمال أدبية لا علاقة لها بالفعل مع (العالم) ، ولكن فقط مع لفظ (العالم) في سياق أدبي سعين . وهذه الأعمال تولد وتحيا وتموت على صفحات المجلات ، بحيث لا تتجاوز صفحات المطبوعات الموسمية المعاصرة ، وهي لا تقودنا إلى أبعد من حدودها . نفسه ص 49

(٧) نفس المرجع ص 88 من قوله بأن « أسلوب الرواية هو مجموعة من الأساليب ولغة الرواية هي نسق من اللغات ... إن كل عناصر الرواية يتحدد مباشرة بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها .. »

(٨) إنظر : **الرواية العربية المعاصرة ، استشراق لآفاق التطور المستقبلي .**

الملحق الثقافي رجيدة (الاتحاد الاشتراكي) . ص ٥ عدد ١٩١ ـ عدد ٣٠ غشت ١٩٨٧ .

(٩) إنظر : **تأملات في الواقع العربي والرواية** ، ضمن الرواية العربية ، واقع وآفاق مصدر مذكور ص 181 .

(١٠) يمكن الوقوف على ذلك في :

- Le roman historique . éd Payot 1965 p . 394

السينما التسجيلية فى مصر

نظرة على حصاد عام

أحمد يوسف

لعل أكثر مايبعث على الدهشة فى حصاد الأفلام التسجيلية (والقصيرة) فى مصر لعام ١٩٨٨ أنك قد لاتجد فى معظمها شيئاً يجعلها تنتمى إلى هذا العام بالتحديد أو إلى أى عام آخر على الاطلاق ، فبصرف النظر عن أفلام المناسبات الدعائية ــ التى تخصصت فيها هيئة الاستعلامات ــ فإن أغلب تلك الأفلام تتناول قضاياها خارج سياقها التاريخى الذى لاتشير إليه من قريب أو بعيد ، مما يجعل الفيلم التسجيلى المصرى ــ فى أغلب الأحوال ــ أكثر اقتراباً من الموضوعات الانشائية المدرسية ، التى قد تحتشد بالجمل البلاغية المتكلفة ، لكنها لاتبقى فى الذاكرة طويلاً .

وربما كان ذلك نابعاً من النظرة التقليدية الى الفيلم التسجيلى فى مصر ، حيث يعتبره معظم السينمائيين أقل شأناً من الفيلم الروائى ، أو مجرد تمرين يؤهل صاحبه للانتقال الى عالم السينما الروائية الرجيب ، لكنه أيضا يعود الى النظرة الرسمية التى ترى الفيلم التسجيلى أداة فى يد السلطة للدعاية السياسية التى تتميز بالفجاجة فى أغلب الأحيان .

وعلى الرغم من أن السينما التسجيلية فى العالم قد سارت منذ العشرينات فى دروب ابداعية رحيبة تراوحت بين تجارب فيرتوف الشكلية ، وملاحم فلاهرتى الاثنوجرافية ، وقصائد جان فيجو

الذاتية ، وأفلام ديفنشتال الدعائية ، فإن السينما التسجيلية فى مصر ـــ التى ولدت أيضاً فى العشرينات على يد محمد بيومى أول مصرى يمسك بالكاميرا السينمائية مسجلاً لحظة عودة سعد زغلول من منفاه عام ١٩٢٣ ـــ ظلت مثل شقيقتها الروائية فى حالة شبه انقطاع مع أهم تيارات الابداع السينمائى فى العالم ، فبينما صنع الفيلم الروائى المصرى أنماطه التقليدية نقلاً عن السينما الهوليوودية وحدها (ممتزجة مع النزعة الميلودرامية المسرحية) ، ظل الفيلم التسجيلى أيضاً أسيراً لمفهوم وشكل الجرائد السينمائية .

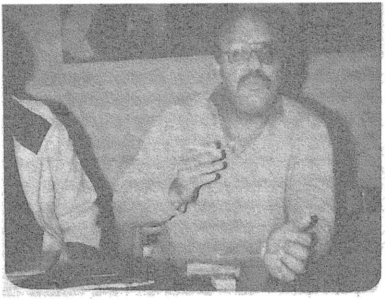
ومن المفارقات التى تستدعى التأمل والدراسة أن سنوات السبعينات ، فى مصر ، التى شهدت تراجعاً فى أغلب مجالات الابداع الفنية والأدبية قد شهدت أيضاً ، ولأسباب عديدة ومتناقضة ، ازدهاراً فى مجال السينما التسجيلية انعكس فى محاولات الاقتراب الحميم والصادق من الواقع من ناحية ، أو الرغبة فى تجريب أشكال تسجيلية جديدة من ناحية أخرى ، أو جمع النزعتين معاً ، فشهدت تلك المرحلة أفلاماً متميزة لصبحى شفيق وشادى عبد السلام وهاشم النحاس وخيرى بشارة وداود عبد السيد وعطيات الأبنودى وابراهيم الموجى ....

لكن تلك الموجة سرعان ماانحسرت ، لتعود السينما التسجيلية من جديد ، فيما عدا استثناءات قليلة ـــ إلى دربها التقليدى ، وليعود النقاد السينمائيون عاماً بعد عام ينظرون فى رثاء إلى خصادها الهزيل ، ويظلون يصرخون مطالبين الدولة بأن ترعى ـــ ابداعاً وانتاجاً وعرضاً ـــ تلك السينما التى كتب عليها أن تتوارى بعيداً عن عالم الأضواء .

وعلى الرغم من محاولة احياء مهرجان السينما التسجيلية الذى كان يقام كل عام خلال السبعينات ، وعلى الرغم من أن الدولة تملك مركزاً قومياً للسينما ، كما تملك الجهاز الفنى والادارى للتليفزيون ـــ ناهيك عن هيئة الاستعلامات ـــ فما تزال أغلب الأفلام التسجيلية التى تجد فرصتها لى الحياة هى تلك التى تميل الى التعبير الدعائى السطحى عن وجهة النظر الرسمية ، وترى أن مشكلات الواقع الحقيقية ليست إلا فتنة نائمة لعن الله من يوقظها .

أفلام الدعاية الرسمية :

إذا كان من الممكن القول أن أى عمل فنى يتضمن فى جوهره نوعاً من الدعاية لفكرة ما ، فإنه لايجب اغفال حقيقة أن أى عمل دعائى لايجب أن يخلو من الفن . لكن أفلام الأجهزة الرسمية فى حصاد عام ١٩٨٨ ـــ فى معظم الأحيان ـــ بالنزوع الى الدعاية المباشرة التى تظل تردد الشعارات ذاتها فى نفس القوالب التقليدية المرة بعد المرة حتى أصبحت تثير ملل المشاهدين . ففى فيلمى « سكة غالية » لحسين حلمى المهندس ، و « الخطر » لكمال عطية ، لم يستطع المخرجان المخضرمان



خيرى بشارة

الخروج من دائرة (فلاحى التليفزيون) ببلاهتهم المعروفة وكلماتهم الممطوطة ، كما وقعا فى فخ السذاجة المفرطة فى طرح قضية تحديد النسل من خلال ابراز التناقض الصارخ بين النعيم الذى يدخل فيه من يمتثلون لنصائح الحكومة ، والجحيم الذى يهوى إليه من لايستجيب لكلامها . وهكذا تتحول (غالية) ، التى كانت وردة مفتحة ، وبعد انجابها للعديد من الأطفال ، الى مخلوق أشبه بدراكيولا حين أراد المخرج أن يجعلها جلداً على عظم فغطاها بكميات كبيرة من الأصباغ الزرقاء والسوداء .

أما هيئة الاستعلامات فهى فيما يبدو ترى أن دورها الرئيسى هو تسجيل مناسبات مثل « مترو الانفاق » أو « الأوبرا الجديدة » فى شرائط سينمائية دون حاجة الى وجود مخرج ما (فالفيلمان يحملان اسم ليلى حسن كإشراف فنى) ، فتصبح الأفلام مجرد صورة سياحية متلاحقة ، لايربطها شكل فنى ما فيما عدا التعليق ذا العبارات الطنانة التى تتحدث ــ أياً كان موضوع الفيلم ــ عن حضارة مصر منذ خمسة (أو ستة أو سبعة) آلاف عام .

وللاستعلامات فيلمان آخران استطاع كل منهما أن يجد مخرجاً ، وإن لم يستطيعا الفكاك من أسر أشكال الدعاية التقليدية ، أولهما « حديث الأرقام » لعادل عبد الرازق الذى حاول فيه أن يقدم صورة صادقة للحياة فى الشارع المصرى حيث الزحام والبطالة وصعوبة الحصول على رغيف العيش ، من خلال لقطات تميزت بقدر كبير من الحيوية والتلقائية . لكن الفيلم سرعان مايتحول الى تقديم صور مصقولة لعيادات تنظيم الأسرة ، وخرائط لمدن جديدة ، ورسوم بيانية توضيحية ، فتدرك أن الفيلم ــ الذى أنتجته الاستعلامات ــ ينتهى الى القول بأن الحكومة قد قامت بواجبها خير قيام ، وأن الخطأ يقع على كاهل الشعب وحده .

أما فيلم « مصر بعيون أطفالها » لوفيق زاهر فيستغنى تماماً عن التعليق الصوتى ، ويكتفى بتقديم توليف متوازى ذكى بين لقطات مصرية حقيقية لمشاهد اجتماعية أو تاريخية أو سياسية ، وبين لوحات الأطفال التى تصور تلك المشاهد ذاتها . لكن (مصر) التى نراها فى الفيلم ، والتى يراها الأطفال بعيونهم ، ليست هنا أيضاً سوى مصر السياحية الخاصة بهيئة الاستعلامات .

لكن أسوأ أفلام الدعاية هي تلك التي تبدو أشبه بوسيلة لانفاق بند الدعاية من ميزانية أحد الهيئات أو الوزارات ، حيث تختفي من تلك الأفلام أي رغبة في تقديم عمل (فني) من أي نوع . وليس هناك في هذا المجال مايتفوق على « مطار امبابة » لعباس غانم ، فهو يتمتع بقدر كبير من الرتابة والملل فاجنر على يمكن عرض أي بكرة منه قبل الأخرى جفافاً عن الفيلم على أن يصنع (سينما) « الأسمنت ... الصناعة » لعبد العزيز رجب ، فغاية ما استطاع صاحبه من ابداع هو أن يقلب عبارة « صناعة الأسمنت » لتصبح على النحو الذى حمله عنوان الفيلم ، ثم ماكينات ، واسطوانات تدور ، وسيور تتحرك ، وأوناش ، وعربات نقل ، وجبال ، وأفران ، في تعاقب لايحكمه أي رابط على الأطلاق ، سواء على مستوى الصورة أو الصوت أو موضوع الفيلم ذاته .

ولم يفلح يوسف أبو سيف في أن يغير من حقيقة فيلمه « انجازات وزارة النقل في الخطة الخمسية ٨٢/٨٧ » عندما جعل له عنواناً فرعياً باسم « التلاقى » ، أو عندما أضاف موسيقى فأجنر على مشهد مترو الأنفاق . فالفيلم ــ الذى يمتد طوله نحو نصف ساعة ــ يمكن عرض أي بكرة منه قبل الأخرى ، كما يمكنه أن ينتهى عند أي جزء منه دون أن تشعر بافتقادك إلى شيء ما ، سوى الحسرة على المخرج صاحب فيلم « هنا القاهرة » (١٩٧٥) الذى أكد فيه ــ في مفارقة ساخرة مع فيلمه الأخير ــ على التناقض الصارخ بين ما تصرح به أجهزة الدعاية الرسمية كما تسمعها على شريط الصوت ، والواقع المأساوى للحياة اليومية كما تراه على شريط الصورة ، وهو أيضاً المخرج صاحب فيلم « عاجل إلى من يهمه الأمر » (١٩٧٧) الذى قدم فيه صورة صادقة للطفولة التى تقع فريسة لأمراض سوء التغذية لأنها لاتجد مايسد رمقها ، بينما تزخر الأسواق بكل مالذ وطاب لمن يستطيع أن يدفع .

دعاية رسمية ، ولكن :

على الرغم من أن عنوان (أفلام الدعاية) يحمل في الأغلب مفهوماً يشير إلى أفلام ساذجة ، فإن ذلك النوع من الأفلام يكون أكثر وفاء بوظيفته الدعائية عندما يحقق شكلاً فنياً متماسكاً . وهو مانراه في « سواعد الرجال » لمحمد التهامى ، حيث نعيش أياماً مع رجال حفارات البترول ، ونحيا معهم في لحظات عملهم المضنى وحياتهم شديدة التقشف . ويقترب الفيلم من هؤلاء الرجال الذين لانراهم أبطالاً ، بل بشراً حقيقيين يتألمون ويضحكون ، يكدحون ويمرحون ، لكنهم أيضاً ــ وببساطة بالغة ــ يساهمون في بناء الوطن .

وفي الحقيقة أن نجاح الفيلم يرجع في جانب منه إلى تناول الموضوع الجاف ــ الذى لايقل جفافاً عن موضوعات الأسمنت أو وزارة المواصلات ــ من خلال (الانسان) . لكنه يرجع أيضاً إلى قدرة مخرج الفيلم على أن يصنع (سينما) جيدة ، سواء في المشاهد التلقائية أو تلك التى يمكن

اعدادها قبل التصوير ، وفى خلق تتابع ناعم يبعد بالفيلم عن القفزات الخشنة التى نراها فى الأفلام الأخرى التى لا تهتم — من جانبها — إلا بسرد الاحصائيات والأرقام .

لكن أكثر الأفلام الدعائية دهاء هو فيلم « التنورة » لسعيد محمد مرزوق ؛ ولأن راقص التنورة لايفعل سوى أن يدور حول نفسه لمدة عشر دقائق كاملة ، وهو يخلع تنورة ملونة بعد أخرى ، فإن المخرج يجد نفسه مدفوعاً إلى أن يقدم مونتاجاً متوتراً للقطات الراقص من كل الزوايا الممكنة ، وذلك بعد أن يصور فى مقدمة الفيلم تلك الطقوس التى يقوم فيها الراقص بارتداء تنانيره الواحدة بعد الأخرى ، وهو مايذكرنا بفيلم ابراهيم الموجى القصير « ملامح شرقية » (١٩٧٢) حيث يرتدى بائع العرقسوس ملابسه المزركشة الملونة ، ويحمل معداته النحاسية اللامعة ، ليخرج للعمل تحت الشمس .

وعلى الرغم من ذلك الشكل الفنى لفيلم « التنورة » الذى قد يبعث على الانبهار به ، فإنه فى حقيقته ليس إلا نوعاً من الابهار السهل والمجانى الذى يعتمد على مجرد لصق اللقطات المتباينة للزوايا والألوان ، والذى يشبه الأشكال التى تصنعها القصاصات الملونة فى تجاورها التلقائى بين مرايا الكاليدوسكوب .

أما الجانب الدعائى من الفيلم ، فيرجع إلى (اكتشاف) وزارة الثقافة (الحالية) لهذه الرقصة بالذات من بين كل الرقصات المصرية الأخرى ، واسباغها الرعاية عليها إلى الحد الذى جعلها الرقصة الرسمية فى مصر ، وهو مارأت وزارة الثقافة أن تحفظه سينمائياً فى سجلات انجازاتها ، قبل أن تأتى وزارة قادمة فتجعل من رقصة الحصان (مثلاً) الرقصة الرسمية الجديدة ، وتضيع التنورة فى هوة النسيان !

أفلام ؟ أم نزوات ؟

هناك من الأفلام ماتحاول عبثاً أن تبحث — دون جدوى — عن مبرر ، واحد لصنعها ، إلا كونها نزوات عابرة راودت صناع تلك الأفلام الذين وجدوا من يوافقهم على تمويل وتحويل نزواتهم الى شرائط سينمائية .

فعلى الرغم من حساسية الموضوع الذى يتناوله فيلم « الزجال مواقف » لأحمد يحيى ، جاء الفيلم ركيكاً من الناحية الفكرية والفنية معاً ، يغلب عليه الارتجال والسطحية . ولم يجد الفيلم موقفاً أو رجلاً يستحق تصويره فى فيلم تسجيلى أعظم من رحلة الفنان عادل إمام إلى أسيوط حيث قامت جماعات المتشددين الاسلاميين بمنع عرض احدى فرق الثقافة الجماهيرية المحلية فى قرية كودية الاسلام . وعلى الرغم من أن جوهر الحدث ينذر بشكل مأساوى مفزع

بالفاشية الكامنة تحت سطح (الاستقرار) الاجتماعى ، وهى الفاشية التى تنتظر اللحظة المناسبة لتطل برأسها بين الحين والآخر اعلاناً عن وجودها وخطرها ، وعلى الرغم من أنها ليست إلا وليدة الظروف التاريخية التى يحياها المجتمع المصرى اليوم ، بابعادها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية ، فإن الفيلم يتجاهل القضية وأبعادها ، حتى فى محاولته لاستنطاق أحد عجائز الفلاحين برفضه لظاهرة العنف واعلانه عن حبه لمشاهدة تمثيليات عادل إمام أيضاً !! ويستخدم الفيلم فى ذلك المشهد الناقد السينمائى سامى السلامونى ، الذى بدا كواحد من مقدمى البرامج التليفزيونية الرديئة ، على الرغم من أن السلامونى نفسه كان قد قدم فى تسجيله للحدث ذاته تحقيقاً صحفياً رائعاً بمجلة «الاذاعة» صالحاً لأن يتحول الى فيلم تسجيلى ممتاز يحمل عمقاً وصدقاً وحرارة فى تحليله لظاهرة الفاشية ، وهو التحقيق الذى سجل فيه السلامونى رحلته من قلب القاهرة الغائبة عن الوعى بالأحداث التى يغلى بها أعماق الوطن ، حيث يولد التطرف والعنف نتيجة للتجاهل ، والجهل ، والقمع ، والحرمان. أما ونحن مع «الرجال مواقف»، فإنه لايوجد أى داع للقلق ، بعد أن ذهب عادل إمام إلى أسيوط، ليقدم نصيحته الغالية لجمهور مسرحه بأنه يجب أن (مانتكلمش على بعض ومانخقدش على بعض)، وبعد أن أكد لنا محافظ أسيوط، بنص كلماته، أنه يسير على خطى معلمه وأستاذه زكى بدر، وهو مالايحتاج إلى تأكيد بعد أن رأينا ضباط الشرطة ــ بملابسهم الرسمية ــ يحتلون مقدمة الكادر فى معظم لقطات الفيلم.

أما النزوة الأخرى ، والكبرى ، ولعلها أكبر نزوات السينما المصرية على الاطلاق فهى (فيلم !) « الجن الأحمر » لمخرجته ومؤلفته وممثلته نادية سالم ، والذى أنتجه المركز (القومى) للسينما ، ولا ندرى إذا ماكان قومياً أن تمول شريطاً سينمائياً من أجل أن تظهر فيه صانعته وهى تلقى علينا ، بثقة العالمة المفرطة ، محاضرة عن الايمان العميق الذى تنعم به بوجود الجن الأحمر ، وتسخر بشكل جارح من كل من لايشاركونها هذا الايمان .

يبدأ الفيلم بداية تسجيلية لأهم العوارض النفسية ذات العلاقة الوثيقة بالقمع (الاجتماعى) ، فيشير فى لقطاته الأولى إلى أن موضوعه ــ الشديد الأهمية والحساسية ــ هو انتشار حالات الهستيريا التى تأخذ شكل العوارض الجسدية . وإذا كان فرويد قد تحدث كثيراً عن انتشار تلك الظاهرة بين سادة وسيدات الطبقة الارستقراطية فى فيينا ، فإنها فى مصر تنتشر على نحو خاص بين الأميين والبسطاء (حيث يمارس المجتمع وظائفه القمعية على المستوى الاقتصادى وليس الأخلاق) ، مما يدفع هؤلاء المرضى السذج الى البحث عن الشفاء على أيدى رجال يزعمون أنهم يسخرون القوى الدينية لمقاومة (الجن الأحمر) ، الذى هو فى رأيهم ، ورأى صانعة الفيلم ، السبب الوحيد لهذا المرض .

وتستضيف صانعة الفيلم الدكتور يحيى الرخاوى ليقول لنا رأى الطب النفسى فى تلك الظاهرة ، ولأن الطبيب النفسى الكبير ، الذى يتمتع بثقافة موسوعية عميقة ، لم يكن يدرك ــ فيما يبدو ــ الفخ الذى كانت صانعة الفيلم تدبره له ، فقد تحدث بطريقة أقرب لروح الأدب والمجاز ، فأكد على أن بذلك (الجن) موجود ، ولكن ــ فقط ــ بداخل عقل الانسان .

وبدءاً من تلك اللحظة أخذت مخرجة الفيلم على عاتقها أن تسفه رأى الطب النفسى لتردد نفس أقوال أنيس منصور وأتباعه من مدرسة الأرواح والأشباح ، ولتؤكد لنا على أن حرب فيتنام ، ونكسة ١٩٦٧ مرتبطتان بالنشاط الشمسى ؛ وأن مخترعى السينما والتليفزيون والراديو كانوا جميعاً (ا) على صلة وثيقة بعالم الأرواح ا وفى محاولة لالباس العلم ثوب الخرافة ، تستضيف المخرجة من يؤكدون على رأيها بضرورة اتصال الانسان بالعوالم الخارجية الغامضة ، وتستعين على ذلك براجى عنايت الذى يكرس اهتمامه الوحيد لواقع الكائنات غير الأرضية ، والدكتور حامد مهدى الذى يحاول أن يجمع بين التنجيم وعلم الفلك ، وكتاب الدكتور يوسف والى (ا) « روح سعد زغلول تتكلم » .

ولاتكتفى المخرجة بالتوجه بتلك الرسالة (المقدسة) الى المشاهدين وحدهم ، بل إنها تريد أن تتأكد قبل أن تنتهى من صنع الفيلم أن العاملين فيه قد تحولوا إلى الايمان برسالتها ، فتلقى عليهم ــ وعلينا ــ حديثاً طويلاً مسهباً ، وبخفة غير عادية ، عن تاريخ السياسة والاقتصاد والتاريخ والحب ، وفشل الانسان فيها جميعاً لأنه لم يدرك قيمة الايمان بالاتصال بـ ... الجن الأحمر !

أفلام للأطفال ؟ أم عن الأطفال ؟

يبدو فيلم « عروسة وحصان » لزينب زمزم فى حقيقته كثلاثة أفلام تم القطع بينها بطريقة القص واللصق . الفيلم الأول يقدم صوراً عن تربية الأطفال مأخوذة من كتب أجنبية كما يظهر من وجوه الأطفال ذوى الخدود المتوردة والعيون الزرقاء . أما الفيلم الثانى فهو سلسلة من أغنيات الأطفال الشعبية التى تم توزيعها أوركستراليا ليرقص على ألحانها أطفال يلبسون ملابس الباليه فى تشكيلات حاول فيها تصوير محمود عبد السميع أن يخلق منها شيئاً دون جدوى . ويأتى الفيلم الثالث ــ داخل الفيلم ــ كقصاصات قصيرة تعتمد على التحريك بطريقة الكادر كادر .

وفى النهاية ، يبدو الفيلم حائراً بين أن يكون (عن) الأطفال ، أو أن يكون موجهاً (لهم) . كما أنه يعكس الصورة السياحية لأطفال لاعلاقة بينهم وبين عشرات الملايين من الأطفال الذين تعج بهم القرى والأحياء الشعبية من المدن ، والذين لايرقصون الباليه وإنما يصنعون (عرائسهم

وأحضتهم) من الطين والخشب ، بل الذين تدفعهم الحياة فى ظل الظروف الصعبة الى نسيان طفولتهم ذاتها .

(ألا يجعلنا ذلك نتذكر ــ بكل الحنين والأسى ــ فيلماً مثل « ساندويتش » الذى قدمته عطيات الأبنودى عام ١٩٧٧ ؟) .

أفلام الكتالوج المقروء :

ماتزال تلك هى التى تمثل العدد الأكبر من الأفلام التى يتم صنعها كل عام ، وهى التى تختار لموضوعها تسجيل معرض أو متحف أو عرض فنى ما (أو تحويل الحياة ذاتها إلى عرض متحفى) ، لكنها يمثل فى الأغلب إلى تحويل شريط الصوت إلى نوع من الكتالوج المقروء .

وفى تلك النوعية من الأفلام يمكنك أن ترى تلك الملامح الأسلوبية التى تميز معظم الأفلام التسجيلية فى مصر ، خاصة فى افتقارها للطموح إلى صنع شكل فنى أو رؤية فنية متميزة ، بل دون رغبة حقيقية فى جعل المشاهد أكثر تذوقاً وفهماً للعمل الذى يعرض له الفيلم .

من هذه الأفلام « الفن الاسلامى فى العصر الأيوبى » الذى يبدو أن مخرجه عبد اللطيف عمر قد اكتشف ان المادة المتاحة له حول موضوع الفيلم لن تصنع سوى دقائق معدودة،فقرر الاستطراد الى موضوعات فرعية أفقدت فيلمه الوحدة والاتساق ، كما اكتفى ــ كشكل فنى ــ بوضع مادته الواحدة بعد الأخرى برغم تباينها بين اللوحات التشكيلية التى تدرك على الفور أنها لاتنتمى للعصر الايوبى وإن كانت تصور شخصياته،أو الماكينات التى بدا واضحاً أنها مصنوعة من الورق المقوى، والعشرات من الآثار الحقيقية التى أصرت هيئة الآثار أن تضع على كل منها ، وفى مكان ظاهر ، رقم تسلسلها فى العهدة (!) .

ويواجه أحمد فؤاد أبو القمصان فى « المتحف القبطى » نفس مشكلة نقص المادة التصويرية المتاحة ، فيستخدم بدلاً من تصوير الآثار الحقيقية تلك البطاقات السياحية التى بدت أطرافها الورقية بين الحين والآخر .

وعلى العكس من تلك الأفلام التى تعانى فقراً فى مادتها التصويرية ، فإن وفرة المادة المتاحة تمثل ــ فى غياب رؤية فنية لصانع الفيلم ــ مشكلة أمام الأفلام التى تتناول المعارضة الفنية المعاصرة . ففى « فن النحت المصرى المعاصر » لكمال عيد يتكدس الفيلم بعشرات من أسماء وأعمال فنانى النحت فى مصر، دون أن يترك لحظة واحدة للمشاهد لكى يتأمل مايراه أو أن يبلور مفهوماً عنها. وتأتى أفلام مثل « معرض الفن التشكيلى » لعياد شكرى، أو «بينالى القاهرة الدولى

الثالث» لناجي رياض ، تحت النوعية ذاتها من الأفلام ، والذى لايعدو الواحد منها إلا سلسلة من اللقطات الزوم أو البانورامية التى تتعاقب فيها اللقطة وراء الأخرى دون أن يصنع ذلك شكلاً أو مضموناً محدداً .

وإذا كان « فن الكاريكاتير » هو أكثر الفنون ارتباطاً بالحياة والسياسة والمجتمع فى مصر — ربما لعلاقته الوثيقة بالروح المصرية الساخرة — فإن الفيلم الذى يحمل هذا العنوان وإخرجه سعيد محمد مرزوق قد تحاشى أن يقوم بدراسة واعية وعميقة لهذا الفن ، وإختار أن يكون مجرد ألبوم يضم بعض اللوحات الكاريكاتورية ، مع التركيز على نحو خاص باللقاء مع مصطفى حسين بشخصياته الشهيرة،فى الوقت الذى أجرى فيه لقاءاً عابراً مع زهدى وحجازى،وتجاهل تماماً لقاء الفنانين أصحاب الموقف السياسى الملتزم مثل جورج وبهجت وايهاب واللباد ورءوف .

وفى كل تلك الأفلام يمكنك أن تلحظ بسهولة أن الفيلم يتم صنعه بنوع من التعجل والخفة ، وفقدان الحماس للموضوع ذاته . ونادراً ماتحس أن صانع الفيلم قد بذل جهداً حقيقياً فى دراسة مادته ، أو فى البحث عن مادة تصويرية ملائمة . (فى فيلم « على ابراهيم رائد الطب الحديث » لمحمد محمد عبد اللطيف يكرر المخرج بعض الصور الفوتوغرافية الأرشيفية عدة مرات ، كما أنه لايجد معادلاً لما يقوله التعليق عن صعوبة الحياة سوى لقطة لصبار وشوك ، أو يعرض لنا ساعة الجامعة عندما نسمع على شريط الصوت : « ودقت ساعة الرحيل !! » .

ويضطر المخرج فى العادة فى محاولته لتعويض فقر المادة العلمية إلى استخدام الصور الفوتوغرافية الجاهزة ، أو إلى تحويل الفيلم الى مجموعة من اللقطات الفوتوغرافية الجميلة ، فيتحول « بستان الحب » لنسيم ونيس الى مجموعة من تلك البطاقات الملونة التى تتناول موضوعات شتى : التلوث ، والبيئة ، والكثافة السكانية ، وترميم الآثار ، وبناء مدن جديدة ، حتى يصل الى موضوعه بعد بكرة كاملة فنكتشف أنه ... الحديقة الدولية !

وفى فيلم « جيدووه » لمحمد شعبان نرى نموذجاً للتصوير الرائع الذى قام به الفنان محمود عبد السميع ، لكن الفيلم — الذى يتناول سوق بيع الجمال القادمة من أقصى الجنوب إلى امبابة — لايعدو كونه مجموعة من اللقطات المتوسطة والقريبة الجميلة لعالم السوق ، لكن لقطتى الشروق والغروب — فى بداية الفيلم ونهايته — لم تستطيعا أن تخلقا رؤية فنية متكاملة تتجاوز مجرد التصوير الجميل .

ويمثل معالجة معظم الأفلام الى الاستطرادات الفرعية العديدة التى تخرج بالفيلم عن القيمة الرئيسية له ، أو تحاول أن تقول كل شيء عن كل شيء ، مثل فيلم « دمياط » لدويدار الطاهر ، الذى ينتهى — مثل كثير من الأفلام الأخرى بعبارة (وعندما يميل قرص الشمس نحو المغيب ..) .

وهو الاستطراد الذى نراه أيضاً فى « الهو » لمحمد خيرى (صاحب فيلم « للبيع » الذى سجل فيه ــ بكل الأسى العميق ــ كيف تباع لوحات سيف وانلى فى المزاد الى حيث لايدرى أحدا!) . وإذا كان «الهو» ــ فى الحقيقة والمجاز ــ هو المكان الذى لا يعود منه أحد، حيث يدفن الموتى ، فإنه ــ فى حقيقته ــ يحمل أيضا على جدران قبوره كل علامات الحيوية والحياة التى تنطق بها الألوان البيضاء والبرتقالية والزرقاء التى تطلى بها قبور المصريين المعاصرين مثلما كانت تطلى بها قبور أجدادهم القدماء ، فيبدو الهو وكأنه يجمع بين سكون الموت وبهجة الحياة ، كما يجمع بين واقع الحاضر وأعماق التاريخ . لكن معالجة موضوع الفيلم التى تنتقل إلى الاستطرادات تفقده وحدته الفنية ، فنلتقى لقاءاً طويلاً غير مبرر مع مزخرف القبور ، كما نرى عشرات اللقطات المتشابهة لنسوة متشحات بالسواد ، وللغربان الجاثمين فوق القبور .

ويمثل شريط الصوت بالنسبة لمعظم الأفلام التسجيلية مشكلة حقيقية ، إذ يبدو حائراً فى كتابة التعليق بين اصراره على ذكر الأرقام والاحصائيات التى تنساها بمجرد نهاية الفيلم ، أو حشد العبارات الانشائية المتفاصحة ، وبين الموسيقى التى يتم اختيارها بطريقة القص واللصق ، لتجمع بين شذرات موسيقية لاعلاقة بينها على الاطلاق ، والتى تستخدم بطريقة أشبه بعزف البيانولا أثناء مشاهدة صندوق الدنيا . ولاينجو من ذلك المأزق إلا أفلام « المتحف القبطى » الذى كتب يوسف السيسى موسيقاه على ألحان قبطية وشعبية ، بالاضافة الى بعض من أفضل أفلام عام ١٩٨٨ مثل « قوافل الحضارة » موسيقى مصطفى ناجى ، و« إنجى » موسيقى أحمد الصعيدى ، أو « ايقاع الحياة » الذى اختارت مخرجته عطيات الأبنودى أن يكون شريط الصوت ــ بالكلمة والموسيقى ــ نابعاً من واقع الحياة وايقاعها .

أفضل الأفلام التسجيلية ، والانصهار بين الايقاع والحياة :

من الغريب أنك تجد فى كل الأفلام التسجيلية المصرية ــ حتى أكثرها سوءاً ــ رغبة دفينة وعميقة فى الاقتراب من (الانسان) ، كما تنعكس فى ذلك الاصرار على اللقطات القريبة التى تحاول تسجيل تلك الملامح المصرية الأصيلة التى تجمع بين الأسى والأمل معاً ، الأسى لذلك التاريخ الطويل من الألم والمعاناة ، والأمل فى أن استمرار المصريين حتى اليوم على قيد الحياة ، وفى ظل الظروف شديدة الصعوبة ، لايعنى إلا أن هذا الشعب قادر على العطاء الانسانى العظيم لو أتيحت له الظروف المواتية .

وإذا كانت معظم الأفلام التسجيلية المصرية ــ لسبب يتعلق بالرؤية الفنية الذاتية أو بسبب العوائق الموضوعية ــ تفقد طريقها فى محاولتها للتعبير عن هذا المعنى ذاته ، فإن بعضاً منها

يحقق قدراً من النجاح ، كما نراه فى « ايقاع الحياة » لعطيات الأبنودى الذى جاء وثيقة حية على صمود أبناء هذا الوطن رغم وطأة القمع والتخلف والاستغلال ، وثيقة تصور حياة المصريين الفقراء فى صباحهم ومسائهم ، ميلادهم وموتهم ، أفراحهم وأحزانهم . لكن الفيلم يقع فى مأزق (الموضوعية) الكاملة ، والتى لاتكاد تعكس فى بنائه وجهة نظر واتجاه وضعية الشعب المصرى ، حتى أنه يمكنك أن ترى الفيلم كوثيقة تدين ظروف التخلف التى تؤكد على أنه لاجديد تحت الشمس فى حياة هذا الشعب ، وأن الحديث عن تطور أو تغير طرأ على حياته ليس حديثاً جاداً ، فما يزال المصريون يعيشون حياة لاتختلف كثيراً عن حياة أسلافهم فى القرون الماضية . وعلى العكس تماماً ، يمكنك أن تراه على أنه ليس (ادانة) لظروف القهر ، بل (إشادة) بتلك الحياة البدائية ذاتها والتى يجب التمسك بها حفاظاً على (أصالة) هذا الشعب .

وذلك التشوش فى رؤية الفيلم جاء نتيجة لافتقاده البناء المتماسك ، حتى أنه بدا كمجموعة هائلة من اللقطات شديدة الصدق للحياة فى مصر ، لكنها تقدم فى صورة (فولكلورية) ، تشبه رؤية فلاهرتى الرومانتيكية التى كانت تغلب على أفلامه والتى تصور حياة البؤساء والمطحونين ، ليس فى صراعهم مع وضعية تاريخية محددة ، وإنما كقصيدة شعرية تفصل موضوعها عن ظروف المجتمع ، وحركة التاريخ .

أما « الطين » لمختار أحمد ، فإنه يتأمل تلك المعجزة التى تبعث الروح فى الطين ، فمن تراب الأرض تولد الحياة فى الأشجار والنباتات والثمار والأزهار (التى يبرع طارق التلمسانى فى تصويرها وإن غلبت عليها أحياناً المسحة الفوتوغرافية) . ومن طين الأرض أيضاً ، ومن صخور الجبال ، يصنع الانسان أدوات وتماثيل تنطق هى الأخرى بالحياة . فعلى صوت قطار ، ومعاول تدق فى الصخور ، يغرق الكادر فى الظلام إلا من طاقة ضوء فى جانبه تزداد اتساعاً فنعرف أننا فى بطن الجبل . وبدءاً من تلك اللحظة نرى المعجزة الانسانية تتحقق ، حيث تتخلق من التراب ، والصخور ، والنار ، والماء ، ودولاب الطين ، والأيدى المعروقة المتسخة ، والعرق الذى ينضح فوق الجبين ، يتخلق منها الجمال متمثلاً فى أوانى الفخار البدائية الجميلة . لكن الفيلم ينتقل فجأة — وبشكل مبتور — إلى موضوع جديد قد يبدو متصلاً مع سابقة ، لكن معالجته جعلت منه فيلماً منفصلاً (وإن كان لايقل جمالاً فى تصويره عن الجزء الأول) . وموضوع الجزء الأخير هو أعمال فنان الخزف والصينى نبيل درويش ، حيث يستعرض طقوس العمل اليدوية للفنان فى معالجته للطين ليشكل من أعماله الخزفية الرقيقة ، لكنه يستطرد كثيراً فى عرض العشرات من الأوانى التى تتتابع فى تكرار رتيب ، لينتهى الفيلم — كالعادة — بلقطة الغروب .

ومن المفارقات أن الجزء الأول الذى يتناول الاعمال البدائية الفطرية جاء أكثر شاعرية وأقل مباشرة ، ربما بسبب خلوه من التعليق الذى شكل — فى الجزء الثانى الذى يتناول أعمالاً تنتمى الى

عالم الفن الرفيع ــ عبئاً على الصورة بدلاً من أن يسمو بها ، والذى يبدو أن صانع الفيلم اضطر له التصاقاً بمفهوم ضرورة التعليق فى الأفلام التسجيلية ، أو لخوفه من عدم وصول الفكرة إلى المشاهدين .

وفى « قوافل الحضارة » لعلى الغزولى ــ تصويراً واخراجاً ــ نرى نموذجاً للأفلام التسجيلية التى يتم صنعها بهدف الدعاية ، لكنها تخفى النزعة الدعائية خلف غلالة موشاة بالفن الجميل ، وتقوم بتوصيلها عبر التعليق العلمى البسيط والجاد فى الوقت ذاته ، والذى يعكس جهداً كبيراً فى جمع المادة العلمية والبحث عن معادل بصرى لها . ويتناول الفيلم العلاقة الحميمة بين الحضارتين المصرية والأردنية منذ آلاف السنين وحتى اليوم . وتسعى المعالجة بذكاء الى تقديم المادة بما (يبدو) أنه الكثير من التسجيل والقليل من التفسير ، فيضفى قدراً أكبر من الصدق على الهدف الدعائى . وكما هو متوقع من مخرج الفيلم ــ كمصور مجيد ــ يأتى الفيلم حافلاً باللقطات الجميلة والوظيفية معاً ، وإن وقع أحياناً فى هوى اللقطات الفوتوغرافية ، كلقطة الراعى عازف الناى فوق الجبل . ولقد ساهمت موسيقى الفيلم التى كتبها مصطفى ناجى فى خلق وحدة فنية للعمل فى شكله النهائى .

وبفيلم « إنجى » يضيف محمد شعبان الكثير إلى رصيده بعد أفلامه المتميزة السابقة « سلام مربع » (١٩٨١) الذى تناول فيه وقائع يوم من حياة فرقة حسب الله التى كاد أن يطويها النسيان ، و« حديقة الحيوان » (١٩٨٤) الذى يعكس رؤية متشائمة عن قدرة الانسان على انتهاك عالم الحيوان البرىء وتلويثه (بالاضافة الى فيلمه « جيدووه ») .

يسجل محمد شعبان فى « إنجى » قصة حياة وأعمال الفنانة إنجى افلاطون ، فى رحلتها منذ صباها حتى اليوم ، مع الفن والسياسة ، والتى تحكيها بنفسها من خلال ذكرياتها الحميمة . ويستعرض الفيلم فى جزئه الأول ــ مستعيناً بمجموعة مختارة بعناية من الصور الفوتوغرافية ــ صبا انجى وشبابها الأول ، حين تعرفت على العالم والفن للمرة الأولى ، ووقعت فى خب السيريالية التى سرعان ماخرجت من أسرها عندما وطأت قدماها عتبات سجن النساء مع فتيات وسيدات مصريات رفضن راية الاحتجاج ضد القمع والفساد والتخلف . وفى السجن ، يولد بداخلها الحس السياسى التقدمى ، فتبدأ فى صنع لوحات تحتل فيها القضبان والأسلاك الشائكة مقدمة الكادر ، لكنها لاتستطيع أن تخفى وراءها النساء اللاتى بلا وجوه أو ملامح ، لأنه لا أهمية لتعيين فردية كل منهن ، ولأنهن تمثلن الجماهير العريضة التى قد تقبع داخل السجن أو تقيم خارجها . وفى السجن أيضاً يولد بداخلها حب جارف للطبيعة ، كان تعبيراً عن توقها للحرية ، فحفلت لوحاتها فى تلك المرحلة بالاحتفاء بالأشجار والأزهار . ثم تنتقل الى التعبير عن الهم الفلسطينى الذى لايبارح عقلها أو قلبها ، لكنها لاتنسى أبداً أن تحتشد لوحاتها بمشاهد القرية ، والعمل ، والسوق ، والمولد .

وهكذا يسجل الفيلم رحلة الجي من موقف المثقف اللامنتمي إلى دور المثقف الثورى ، وهى الرحلة التى واكبت انتقالها من السيريالية إلى نوع من الانطباعية ذات الملامح المصرية الخاصة ، التى قد تستوحى أحياناً لمسات فرشاة فان جوخ أو تنقيطية سورا أو تكعيبة سيزان ، لكنها تضع الانسان دائماً فى قلب اللوحة ، وهو مايبدو على نحو خاص فى بورترياتها التى تلخص ، فى وجوهها المألوفة ، وفى خطوطها المقتصدة القاطعة ، ملامح الانسان المصرى .

ويستخدم الفيلم موسيقى أحمد الصعيدى ليضفى عمقاً رقيقاً على الصورة التى لم تخل من اللمسات الانسانية البسيطة التى أبعدت الفيلم عن المباشرة ، مثل اللقطة التى تعبر عن اصرار الجى على ضبط وضع أحد اللوحات المائلة ، أو لقطات تأملها الصوفى للطبيعة من حولها .

وأخيراً يأتى « النَّوْس » لمجدى العمرى (والنوس هو تلك الحركة الرقيقة الخفيفة من أثر النسيم اللطيف) . لكن النوس هذه المرة ليس هو النسيم العابر فينعش الروح والفؤاد ، لكنه الهواء البارد الذى يمر على الجراح فينكأها ويذكى نارها . موضوع الفيلم هو يافا التى نراها ولانراها ، يافا القريبة من القلب والبعيدة عن العين ، يافا المدينة والبشر ، الماضى والمستقبل . ولاتنبع أهمية الفيلم من مجرد تناوله لهذه التيمة التى تثير فى النفس مزيجاً من الحزن والتحدى معاً ، لكن أهميته تعود أيضاً الى شكله الفنى الذى تسرى فيه روح التجريب (الذى يذكرنا — وإن من بعيد — بفيلم « الجنوبية » لرضوان الكاشف) .

ليس فى هذا الفيلم من فلسطين سوى النساء ، اللاتى يمثلن الجانب الآخر من نضال الشعب الفلسطينى الذى يتعرض كل يوم للغناء ، فتمنحه نساؤه مزيداً من الأطفال والأبطال ، ومزيداً من الشهداء أيضاً . بطلة الفيلم — إن جاز التعبير — جدة عجوز تظل تحكى وحدها لمستمع لانراه ونتوحد معه كمشاهدين ، وتتقاطع حكاياتها مع مشاهد حوارية لحفيداتها . لكن مونولوج الجدة التلقائى الطويل يبدو أكثر اقتراباً من روح الحوار الدافىء إذا قورن بحوار الحفيدات الذى يبدو كمونولوجات مسرحية مكتوبة لكى تحكى فيه كل واحدة منهن لنفسها ألماً من الماضى وحلماً عن المستقبل . وإذا كان الفيلم يمنح الحفيدات سطراً لحناً واحداً ، فإنه يمنح للجدة سطرين لحنين : أولهما تحكى فيه عن تراث الشعب الفلسطينى بحواديته وأهازيجه ، وتحكى فى الآخر ذكريات الخروج بعد الخروج ، وسقوط الشهيد وراء الشهيد .

وبينما تحكى لنا الجدة حكاياتها ، فإننا لانتوقف لحظة عن أداء أعمال حياتها اليومية ، وعلى العكس تقف الحفيدات تحملقن فى الفراغ البعيد ، أمام وبين حوائط وطرقات صخرية ، رمزاً لسجن الحاضر العاجز عن الفعل ، وللذكرى المنقوشة على الصخر والتى لن تفنى أبداً .

لكن الفيلم يبدو فى بعض أجزائه غامضاً ، بسبب لهجته التى زادت رداءة شريط الصوت

من ابهامها على الأذن المصرية ، وبسبب النزعة العقلية للفيلم التى تبدو مغرقة فى الرمزية حيث يعتمد ــ فى كل مستوياته ــ على التناقض الجدلى بين عناصره .

* * *

وإذا كان لنا أن نحلم بمستقبل أكثر اشراقاً للسينما التسجيلية ، فإن تلك التجارب الناجحة القليلة تؤكد على أن هذا المستقبل ممكن ، فقط عندما يؤمن صناع تلك الأفلام بأن عليهم أن يتخذوا موقفاً جمالياً وسياسياً داعياً ، موقفاً يسعى الى الاقتراب من الواقع والكشف عن أعماقه ، موقفاً يجمع بين الشكل الفنى الرفيع والرسالة الاجتماعية المحددة . وأيضاً عندما يؤمنون أن ذلك كله لايمكن تحقيقه الا بتحطيم النظرة الرسمية والتقليدية تجاه تصوير الواقع على شرائط الأفلام ، تلك النظرة التى تتجسد فى قانون الرقابة الذى مايزال ينظر إلى حمل الكاميرا السينمائية فى مواقع الأحداث الحقيقية على أنه ليس إلا جريمة يعاقب عليها القانون !



عودة

محمد البساطي

قصة

لم يتغير شيء .

البيت وسط الحقول يكاد يختفى فى العتمة ، وحوله سياج الغاب المضفور ، والدخان يتصاعد خفيفا .

مازال الموقف بجوار عشة الفراخ . ويوما داسه بقدمه فى العتمة ، وكان يصلحه ثم أضاف عينا ثالثة .

وقالت يومها وكانت تجلس على العتبة : أنها لم تر من قبل موقدا بثلاث عيون .

قالت : أنها لن تتزوج بعد ذلك .

كانت تضفر شعرها المبلل بجوار المصباح ، ونظرت نحوه وقالت :

ــ جربت بختى مرتين .

قالوا له قبل أن يأتى : « أم محمد . ستراها وأنت بالكراكة » .

وكان يراها عندما تخرج من البيت وتسير وسط الحقول ، وجلبابها الأسود الحريرى يلتف حول جسدها ، والطرحة السوداء ترفرف وراءها ، ومنديل الرأس الأسود المطرز بترتر بنفسجى ، وصوت الشبشب فى قدميها . كانتا نظيفتين دائما . تدعكهما بالحجر كل صباح . ويرى كعبيها عندما تصعد الفراش فى لون الجزر ، وتضحك وتقول :

ــ حين ترانى احداهن أدعك قدمى أمام البيت تمصمص بشفتيها وتدير وجهها .

وتمر بهن على شاطىء النهر . كن هناك فى المياه العكرة وسط أكوام الملابس وأوانى الطعام ، ويرفعن رؤوسهن ويتهامسن :

ــ وماشية تتمخطر . وراها أيه ؟

ويراها من الكراكة قادمة على الشاطىء تتمايل دون أن تلتفت نحوهن ، وتكور احداهن الطين فى يدها وتقذف به فى عنف الى النهر . ويشتد هبوب الريح ويراها تمسك بطرف الطرحة بين شفتيها .
قالوا له : عندما تذهب . لاتسأل . سترى البيت هناك وسط الحقول ، وحين تخف حدة الشمس ستراها تسير بين الزرع .
وكانوا يضحكون .
وكل عام أو عامين تأتى الكراكة لتطهير النهر . وقالوا أنها لاتزيد سوانا . ريس الكراكة . لا أحد فى البلدة يعجبها . وينصب كل منهم خيمته على الشاطىء أمام الطريق الجانبية المؤدية للبلدة . وتمضى الكراكة مبتعدة بامتداد النهر ومعها الأنفار ، وتظل الخيمة هناك على رأس الطريق . وعندما جاء نصب خيمته هو الآخر فى نفس المكان .

وكان يراها عند عودته من الكراكة تتمايل بجلبابها الأسود فوق الجسور الرفيعة ، ويقف أمام الخيمة مترددا ، يرقب الدخان يتصاعد فوق سطح البيت . كان الأهالى على الطريق يذهبون ويأتون .
قالوا له قبل أن يأتى : « لايهتم . انهم فى البلدة رموا طوبتها » .
قالت له أن واحدا من البلدة كان يجرى وراءها ، يتسلل فى الليل ويدق خفيفا على الشباك ويهمس باسمه . كان متزوجا ، وطول الوقت يتلفت حوله .

قالت له : تزوجنى .
ــ بعدين ياأم محمد . بعدين .
ــ وهل كنت تتزوجينه ؟
ــ جربت بختى مرتين .
كانت مسترخية ورأسها على ذراعه :
ــ لم أفتح له الباب أبدا ، وكنت أراه عندما أخرج جالسا تحت الشجرة فى مواجهة البيت ، وأمر به ، ويكلمنى دون أن ينظر إلى ، يسألنى إن كان ينتظرنى حتى أعود ، وفتحت الشباك وصحت به إن لم يذهب من هنا . لم يأت بعدها . لو رأيته عندما صحت باسمه وهو يهرول على السكة . وكنت فى السوق وقفز من المقهى وتقدم نحوى والخيزرانة فى يده . وتلقيت الضربات على ذراعى . كان يعوى كالكلب والرجال يسحبونه بعيدا . ووقف بينهم يلهث ويصيح « فضيحة البلد .. والكراكة » . وأخذوه إلى المقهى . وكنت أشترى فى السوق والنسوة يقلن لى « اقصرى الشر وعودى الآن للبيت » . لم أسمع كلام أحد .

واشتريت كل ماأريد ، ومررت بهم فى عودتى . كانوا على مصطبة المقهى وهو فى وسطهم . ووقفت أمامهم . ونظرت إليه . لم أقل شيئا . وظلت عيناه فى الأرض والعرق يسيل على وجهه » .

ويتفرج وجهها وهى تحكى ، ويتحسس أثر الجرح القديم فوق حاجبها الأيسر . كان لون الجلد قاتما ، ويضغطه خفيفا بإصبعه .

وتمر بهم فى مشيتها فوق الجسور ، وتراهم فى الظل تحت الأشجار يحدقون نحوها ، ويصمتون ، ويسحبون سيقانهم الممدودة على السكة الضيقة .

أحس بقدمه تغوص فى الوحل اللزج ، وكان يمسح حذاءه فى الحشائش على حافة القناة ، ثم رمق البيت والأشجار حوله . لم يتغير شىء ، والبيت مايزال وحيدا وسط الحقول ، نفس الأشجار والجميزة العجوز ، والبيوت الأخرى بعيدة تمتد دائما فى الاتجاه الآخر نحو مبنى المحطة . والحجر الضخم على حافة السطح وكأنه يوشك أن يهوى . وفى كل مرة كان يعود من الكراكة يراه فى عتمة الغروب ويقول أنه سيصعد للسطح ويزيحه بعيدا . آه . خمس سنوات . الآخرون لم يعودوا مثله . وربما أيضا لم يفكروا فى الأمر مثله . وكانوا يقولون له : « مجرد أن تترك البلدة وتنسى كل شىء » . ذلك الاحساس الذى كان يأتيه حين يقترب من البيت . وعندما كان يصحو فجأة من النوم ويراها تتحرك فى المندرة دون صوت وكأنما تخشى أن توقظه ، وجسدها ينثنى لينا فى الضوء الخافت وقد رفعت قميص النوم عن ساقيها ، ويبدو وجهها مترقبا حذرا ورعشة خفيفة تسرى بحاجبيها الكثيفتين .. ذلك الشىء الذى لم يفهمه أبدا ، ويتلفت حوله قلقا ، كان يحس بها عندما تنطوى فجأة نافرة ، ويقف فى المندرة حائرا خجلا . ويسألها إن كانت تريده أن يمضى ؟ وتحدق فى وجهه بعينيها اللامعتين وشعرها المضطرب يلتصق بوجهها ورقبتها .. وتقول أنها فقط متعبة ، وتلبس جلبابها الأسود وطرحتها وتخرج ، ويراها من فتحة الباب الموارب تسير فى العتمة فوق الجسور ، ويظل بجوار الباب فى انتظارها . ما من مرة استطاع أن يخمن ماستفعله . ويكون عائدا من الكراكة ويراها وسط حقل القمح أمام البيت تشق بيديها طريقا وسط السنابل التى كانت تميل جانبا وقد انزلقت الطرحة عن رأسها غير أنها ظلت عالقة بها منتفخة بالهواء ، ويبدو وجهها منتشيا بفرحة غامرة ، وتشير له أن يأتى إليها ، ويقف مترددا ، يحس لحظتها أن الأمر لايبدو كما يراه . وكأنه فى غيبوبة ، ماكان يستطيع أن يرى شيئا حوله فى وضوح .

كان واقفا أمام الخيمة يرقب البيت ، والدخان يتصاعد خفيفا فوق السطح ، ويتلاشى فى عتمة الغروب ، ثم رآها واقفة الباب . لم تنظر نحوه . سار إليها :

ــ مساء الخير . أنا عبد التواب ريس الكراكة .

ــ أهلا وسهلا .

وقال أنه شم رائحة طعامها وهو عند الخيمة .

وقالت : تفضل .

ورأى لمعة البلل بالطرحة السوداء عندما أفلتتها من شفتيها . دائرة صغيرة التصقت بخدها الأبيض الناعم . نظرت فى عينيه ، وأهدشه سواد عينيها المتألق ، وأحس لحظتها أنها عرفت أن الآخرين قد أخبروه .

قالوا له : أنها لاتريد سوانا .. ومامن أحد فى البلدة يجرؤ أن يتزوج منها .

كان لديها البيت والفدان ونصف ، ورثتهم عن زوجيها ، وربما كانوا يرمقونها حين تبتعد وهى تتمايل بجسدها فوق الجسور ، وصوت الشبشب فى قدميها ، وكعباها الحمراوان النظيفتان تخطفان النظر . ولاشيء . تمضى مبتعدة . ويظلون فى مكانهم تحت الأشجار يحدقون فى الأرض ، ويخطون بأصابعهم فى التراب .

وتحكى : « كنت أعيش مع زوجى الأول ف بيت أبيه ، وفى كل مرة أقوم أو أجلس يحدق أبوه نحوى . وحين يرى ساق ممدودة يحدق وتتدلى عيناه . ويغلبنى الضحك . ويضربنى زوجى . حين نصبح فى حجرتنا يظل يضربنى وأنا أضحك . ثم جاء وبنى البيت هنا فى أرض ورثها عن أمه . ومات والولد فى الكوليرا . وزوجى الثانى بنى الحجرة الأخرى ــ كانت تجلس تحت المصباح ترتب ملابسها المغسولة فى الصندوق الكبير ــ والسياج أيضا وبرج الحمام . ومد القناة الى داخل الحوش . ماكان يرضى أن أذهب الى النهر وأغسل هناك . وذهب . أخذوه أيام الحرب ولم يعد » .

وجاء بأشيائه وملابسه من الخيمة . وفى الصباح الباكر كان يذهب إلى الكراكة ويعود فى المساء . وتبتعد الكراكة بامتداد النهر ، مرت ببلدة وأخرى . وكانوا يقتربون من النهاية . وتسأله :

ــ وتذهب بعدها ؟

ــ سأعود

كان الآخرون أيضا . جاءوا من قبل وذهبوا . مجرد أن يصل الى بيته وزوجته وينتهى كل شيء . وكانت تعد له ملابسه وأشياءه . وقالت :

ــ ومن يذكرك بنا ؟

ــ من يعرفك لاينساك .

ــ كلام .

ولفت الطرحة حول وجهها . ومن ينساها !!

قالت : نفسى فى التين .

وكانت الريح شديدة فى الخارج ، ونهض من تحت الغطاء ، ولبس جلبابه وخرج الى الحوش . كانت أشجار التين الشوكى تمتد على حافة القناة ، ورأى الزهور الصفراء زاهية فى ضوء القمر الساطع . وكان منحنيا يقطف حبات التين وقطعة القماش فى يده . وسمع ضحكتها ، والتفت . ورآها فى عتمة الظل أمام الباب ، كانت ملتفة فى ملاءة السرير ، ثم بسطت ذراعيها ، وبدا جسدها عاريا والملاءة ترفرف

خلفها ، وكانت تخطو نحوه فى الضوء الساطع . وتلفت حوله فزعا . غير أنها تقدمت ووقفت أمامه . وكانت ترنو إليه مبتسمة والريح تعبث بشعرها ، ثم أخذت تتقهقر فى خطوات بطيئة . واختفت .

دار حول البيت منصتا لصوت فى الداخل . كان الجور باردا . ولف العباءة حول كتفيه ، وأحس بقدميه مبللتين فى الحذاء . وقف خلف سياج الغاب المتهالك وكان الضوء يأتى من خلال فتحات الشباك .

دق الباب خفيفا ، وسمع صوتها ، ثم رآها تقف بفتحة البا ، وحدق فى وجهها مبهورا . نفس الصوت ، وكتفاها المشدودتان . وأحس بالدفء يهب من الداخل :

ــ أتذكرينني ؟

وكانت تنظر فى وجهه . وقال :

ــ عبد التواب ، ريس الكراكة .

ــ ياخبر . سى عبد التواب . تفضل .

سار متمهلا . رائحة الخبز ، وسمارة العيش السوداء فى ركن المندرة ، والحجرة الأخرى ، نفس الحصيرة والنقوش الملونة بطرفها ، وفوقها العباءة الصوفية ، والمسند العريض ، وأبريق النحاس والطشت بجوار الباب .

ــ وكنت أقول ماذا يفكره بنا وهو هناك فى البندر

وانحنت أمام بوعاء النار :

ــ وجئت لتراني .

وابتسمت فى وجهه ، وانعكس لهب النار فى عينيها السوداوين . وقالت :

ــ كل هذه السنوات وتذكرنى ؟

استرخى فى الركن الدافىء كما كان يفعل وذراعه على المسند . أن يرى كل ذلك مرة أخرى ، وكان يتبعها بعينيه ، الشعيرات البيضاء الخفيفة فوق أذنيها ، وسواد عينيها الذى ازداد عمقا . ولاشىء آخر .

ــ لم تأت الكراكة بعدك ؟

ــ آه . لم تأت .

وسمع صوت وابور الجاز فى المندرة الأخرى . ورآها أمام قطعة المرآة المعلقة بجلبابها الوردى تمشط شعرها الخشن المبتل فى ضفيرة واحدة . وسحبت الغطاء من فوق السرير . وجاءت بملاءة نظيفة ولحاف من الصندوق . نفس اللحاف الأخضر والزهور الحمراء الصغيرة على وجهه .

وقال : أنه كان يخشى دائما أن يأتى ويجدها قد تزوجت .

جاءت بصينية العشاء ، ووضعت الفرخة كاملة أمامه ..وكان عليه أن يعطيها نصيبها ، وكعادتها ترفض

وتقول أنها لاتحب الفراخ . وضحك ، وقال :

ـــ لم تتغيرى

ـــ وأنت لم تتغير

كانت الريح تهب فى الخارج . وجمرات النار تتوهج أمام تيار الهواء المندفع من تحت الباب .

وكانا راقدين فى الفراش ، وذراعاها حول كتفيه . ودس وجهه فى شعرها . وأحس فجأةً بألم خفيف بين فخذيه ، ثم اختفى . وأحس به مرة أخرى . كان مايشبه لثة خالية من الأسنان تمسك به وتضغط خفيفا ثم تختفى عندما يتقلص جسده . وأنصت لصوت تنفسها ، وفمها يلهث بجوار أذنه . واستند على ذراعيه محدقا فى وجهها ، كانت عيناها مغمضتين ، وشفتاها ترتعشان ، وأراد أن يسحب جسده بعيدا ، وصرخ متألما . أحس بما يشبه الأسنان تطبق عليه وتنغرز فى لحمه ، وضغط وجهها بكفه مزمجرا ، ثم لطمها فى عنف ، وانفرجت الأسنان ، وسقط منحنيا يلهث . وكان يدور فى الحجرة مترنحا ، ثم نظر إليها . كانت مسترخية فى الفراش وقد تعرى الغطاء عن صدرها الضخم ، وعيناها المتوهجتان تحدقان نحوه . وتلمس طريقه إلى الباب وخرج .



يريد أن يطمئن

قصة

رضوى عاشور

انفتح الباب ببطء وأطل وجه عم عبد القادر يستأذن فى الدخول فلما أومأ له الدكتور قاسم برأسه دخل يتبعه شخص لاأعرفه . عم عبد القادر هو الشرطى المكلف بحراسة المدخل الصغير للكلية ، تراه طوال اليوم جالسا على كرسى من الخيزران يشد سترته سير جلدى يقطع صدره بالورب ويلتف حول كتفه الأيمن ليتصل بحزام عريض له مقبض معدنى . وكان رداؤه ــ سواء كان قطنيا أبيض فى شهور الصيف أو صوفيا أسود فى شهور الشتاء ــ عتيقا ومستهلكا لايشى بالسلطة والقوة والرهبة المرتبطة برجل شرطة . فضلا عن أن عينيه الصغيرتين الطيبتين وقسماته البشوشة وشاربه الأبيض الكث كانت تضفى عليه وداعة ملحوظة .

قال عم عبد القادر مفسرا :

« الأستاذ جد طالبة عندكم بالقسم وقد طلب منى أن أوصله بأحد الأساتذة » وواصل موجها حديثه للرجل وهو يستدير لمغادرة الغرفة : « اطمئن ، سوف يساعدونك » ثم ألقى علينا التحية وذهب .

مد الضيف يده الكبيرة الى الدكتور قاسم الجالس وراء المكتب . قال : أنا فهمى عبد الستار ، والد شهيد ، وحفيدتى نادية أحمد فهمى عبد الستار طالبة عندكم ، هل تعرفها ؟

طلب منه الدكتور قاسم أن يجلس فى انتظاره حتى يفرغ من الأوراق التى أمامه فيتمكن من الاستماع اليه .

جلس الرجل بجوارى وكنت أنا أيضا أنتظر أن يفرغ الدكتور قاسم مما أمامه لكى يقول لى ملاحظاته على الجزء الذى قرأه من رسالتى للماجستير .

كان الرجل بادى الشيخوخة رغم ضخامة جسده له وجه مستدير وأسمر تلك السمرة البنية المميزة لأهل الصعيد . وكان يلبس بدلة عتيقة وبيده عصا غليظة .

رفع الدكتور قاسم رأسه .. قال :
ـــ نعم ، أية خدمة ؟
كرر الرجل عباراته السابقة :
ـــ أنا فهمى عبد الستار ، والد شهيد ، وحفيدتى نادية أحمد فهمى عبد الستار طالبة عندكم .
ـــ طالبة فى أى سنة ؟
ـــ فى السنة الأولى .
ـــ أنا لا أدرّس طلاب السنة الأولى ، ولكنى رئيس القسم فما هى المشكلة ؟

ابتسم الرجل باستحياء :
ـــ لا الحمد لله ليس فى الأمر مشكلة ، أنا فقط أريد أن اطمئن ، هل تحضر البنت الدروس ؟ ، هل هى مجتهدة ؟ هل هى حسنة السلوك ؟ أريد أن أطمئن !
ابتسم الدكتور قاسم وقال بلهجة لاتبدو ساخرة الا لمن يعرفه جيدا :
ـــ ستطمئن فى آخر السنة حين تظهر نتيجة الامتحانات !
ولكن الرجل كرر دون أن يبتسم هذه المرة :
ـــ ولكنى أريد أن اطمئن الآن ، صحيح اننى ربيتها كما يجب ولم أقصر ... هل قلت لك أنها ابنة شهيد ؟ عندما استشهد والد نادية كانت أمها حبلى بها . حفيدتى ، نادية أحمد فهمى عبد الستار الطالبة فى قسم سيادتك ولدت فى نوفمبر ٦٧ ، وأمها الله يكرمها لم تتزوج مرة أخرى رغم أنها كانت بنت سبعة عشرة سنة ، هل قلت لك أنها تعمل الآن فى الامارات ؟

أخذ الدكتور قاسم يقلّب فى الأوراق التى أمامه وقد بدأ يفقد اهتمامه بكلام الرجل ويكف عن الانصات له .
ـــ أنا صعيدى وقلت يانادية العلم نور ولكن الأخلاق فوق العلم والاحتشام زينه . تتحدثين مع زملائك ، لابأس ، لكن بالحدود والأصول ، لاترفعى عينيك الى أى منهم ، غضى الطرف فالنظر فتنة يابنتى ، وكونى ...

قاطعه الدكتور قاسم :

ـــ وما الذى تريده مني بالضبط ؟!

ـــ قلت لك ياسيدى الدكتور ، أريد شيئا واحدا فقط ، أريد أن اطمئن ! .

ـــ كيف ؟!!

قالها الدكتور بحدة ونفاد صبر وخشيت، لو استمرت المقابلة أن تنتهى بطرد الرجل من المكتب . وكنت أفكر فى المشهد المؤسف الذى سوف يحدث عندما دق الباب ودخل ثلاثة من الطلاب يحملون لافتة ورقية يريدون اطلاع الدكتور عليها .. قرأها ثم ضحك وقال موجها حديثه إلىّ :

ـــ اسمعى ياكاميليا ، هذا الاعلان الجذاب لرحلة بورسعيد :

« المدينة الحرة تفتح لك بحرها
بورسعيد بحر من السلع
تعال معنا لتسبح وتشترى !»

واصل الدكتور قاسم الضحك وهو يوقع على الاعلان ويعيده الى الطلاب الثلاثة الذين سألنى أحدهم أن كنت سأذهب الى الرحلة فقلت اننى لم أقرر بعد .

ما إن ذهب الطلاب حتى واصل الرجل حديثه . وللحظة بدا أن الدكتور قاسم قد أخذ بوجوده وأنه نسى تماما أنه جالس فى الغرفة . قال الرجل :

ـــ يعنى مثلا لو سيادتك أعطتنى جدول المحاضرات وأسماء المحاضرين سأتمكن من ...

ـــ الجدول معلق فى الردهة ، عليه أوقات المحاضرات وأسماء المحاضرين .

تطوعت بارشاد الرجل الى مكان الجدول . تبعنى فأوصلته ثم تركته لينقل مايخص حفيدته ووقفت أثرثر مع بعض طلاب السنة الرابعة .

عندما انتهى من نقل الجدول أتى الى ووقف على بعد خطوات ينتظر أن أنتهى من حديثى ... لاحظت ذلك فسألته ان كان يريد شيئا . قال :

ـــ فى الجدول ليس لدى طلاب السنة الأولى محاضرات يوم الأربعاء.. ولكن نادية تأتى الى الجامعة يوم الأربعاء .

ـــ نادية فى أى قسم ؟

ـــ فى قسمكم ؟

ـــ أعرف أنها فى قسمنا ولكننى أسأل هل هى فى « أولى أ » أم « أولى ب » أم « أولى جـ » أم «د» أم «و» أم «هـ» ؟ سنة أولى مقسمة الى ستة مجموعات . نادية فى أى مجموعة ؟



ـــ لا أدرى .
ـــ كيف نقلت الجدول ، هناك ستة جداول مختلفة لطلاب السنة الأولى .

تلعثم الرجل ومال على قائلا بصوت خفيض :
ـــ اعذرينى ياابنتى تجاوزت السبعين ، لم أنتبه للأمر ، على أى حال سأنقل الجداول الستة ثم اسأل نادية عن مجموعتها .

واصل حديثه بنفس الصوت الهامس :
ـــ أنا فى السابعة والسبعين وزوجتى ، جدة نادية ، فى السبعين ووالد نادية استشهد قبل ولادتها وأمها تغربت لكى توفر لها حياة كريمة ، أنها مسئولية ياابنتى لاأريد أن أقصر .

كنت على وشك أن أقول كلمات عابرة لطمأنة الرجل قبل أن أتركه وأذهب عندما رأيت فتاة طويلة سمراء تقبل علينا بابتسامة منشرحة ومندهشة بعض الشيىء .
ـــ أهلا ياجدى ، مااللذى أتى بك الى هنا ؟

كان لنادية وجه أليف لايخلو من طفولة تؤكدها بساطة ثوبها وشعرها الأسود الطويل المربوط على شكل ذيل حصان بشريطة دقيقة زرقاء .

سأل الجد :
ـــ يانادية ، أنت فى أى قسم ؟
ـــ « أولى ج » ياجدى ، لماذا ؟
ـــ جئت أنقل جدولك ولأعرف مواعيدك وأطمئن ، ولكنى اكتشفت أن سنة أولى مقسمة الى مجموعات كثيرة .

اكتسى وجه البنت بجدية مفاجئة تحولت تدريجيا الى تجهم ولمحت دمعة تترقرق فى عينيها وهى تقول باحتجاج :
ـــ ولكن ياجدى ...
قاطعها :
ـــ لكن ماذا ؟ أريد أن أعرف كل شيىء لأحميك وأرعاك كما يجب ...
عضت البنت على شفتها السفلى ثم أعلنت بشكل مفاجيء :
ـــ عن اذنك ياجدى ، عندى محاضرة ...
ابتعدت البنت خطوات ثم استدارت فى اتجاهنا ، قالت :
ـــ بالمناسبة ياجدى هناك رحلة الى بورسعيد وأريد أن أذهب .

ـ الى بورسعيد ؟
ـ نعم
ـ لايانادية ، لاداعى للرحلات ، لاداعى .
ـ ولكنى ياجدى أريد أن أذهب ، سأذهب !

تركتنا البنت أما الجد فمال على وسألنى بنفس الصوت الخفيض :
ـ وهل ستذهبين أنت ؟
ـ لأدرى ولكن اطمئن حتى ان لم أذهب سيذهب عدد من زميلاتى المعيدات وبعض الأساتذة أيضا .
ـ مادامت فى رعايتكم يجب أن أطمئن ... نعم يجب أن أطمئن ، ثم أنها رحلة الى بورسعيد فرصة لنادية تعرف بلدها وأيضا ...

كان الرجل الآن يواصل كلامه بصوت هامس كأنما يحدث نفسه .
ـ نعم تعرف بلدها وأيضا ترى شيئا من الأرض التى حارب فيها أبوها واستشهد من أجلها .

تركت الرجل وعدت الى حجرة الدكتور قاسم لأستمع الى ملاحظته على رسالتى .
وعندما غادرت الكلية بعد ذلك بساعتين كان الرجل جالسا على كرسى من الخيزران بجوار عم عبد القادر وكانا يتسامران . قال الرجل مفسرا :
ـ قلت أنتظر نادية حتى تنتهى من دروسها لنعود معا نحن نسكن بعيدا والطريق طويل .

غادرت الكلية وأنا أفكر فى رحلة بورسعيد . استقر رأيى على الذهاب قلت لنفسى : فرصة للراحة وأيضا لكى أشترى صابون سائل للشعر وشرابات نايلون .

★ ★ ★

١٩٨٧



العمة سلطانة أغرب امرأة فى العالم .

فى الصباح إنسية وفى الليل كأنها من بنات الجان . تسكن طرف البلدة ناحية الغيطان ، تحلب مع شقشقة الفجر وتطبخ بقية النهار . فى المواسم تعجن ويخرج الخبز المرحرح من طاقة فرنها كالفطير ، يفوح بالحلبة ورائحة أنفاسها العنبر .

تداوى العليل ببسلم الكلام الحلو والوصفات البلدية وكاسات الهواء وأدوية تأتى بها من البندر ، من البيت الكبير ، قطرة زنك ، باردة وحامية ، قطن وشاش وسائل أحمر كالدماء فى زجاجة محكمة . تطيب الجراح بلمسة يدها ، قبل أن تضع عليها بودرة ضامة للجروح ، تقول اسمها سلفة ، لأنها تستلف الشفاء من المرض ولا ترده .

فى العصارى تتحمم العمة سلطانة وتتكحل وتتطيب . تنتقى من خضار الزرع لون ثوبها البيتى ، يلتثم حول الرقبة ويحيط الصدر العالى بقطر دائرة هائلة تتضام من أعلى بنمنمات الكشاكش ، لتنفرج طيات القماش ، أسفل السفرة ، فى اتساع رخى ، يطول الأرض ويصدر مع كل حركة لها حفيفا صاخبا ، كاصطفاق أوراق الشجر بأنسام عفية . تعقص على رأسها قمطة يشهق من بياضها لوز القطن المفتح ، تتلفع عليها بالسنابل . ومن تحت شال الذهب ينسدل ليل شعرها المموج اللماع .

وأنا فى ذيلها على الدوام ، تكاد تتعثر بى فى الغدو والرواح ، بين قاعة الفرن والزريبة والحمام . تنهرنى كل حين :

ـــ يوهوه يابنت الناس ... ماتقعدى ياخيبيتى فى حتة واحدة ..

خلينى أشوف شغلى .. وبعدين نبقى نحكى .. أحكى لك بالليل زى ما انت عايزه .

أنظر إليها بخاطر كسير وكأن روحى قد علقت بشفتيها وبنظرة وعد حنونة فى عينيها السمحتين . أطرق برأسى وأنا أتزرزر بالبكاء .

ـــ طيب بس خلاص .

فى الحال تنقشع عن سماء روحى غمامة الدمع الطفلة . وأسمع كركرة الضحك الصافى فى قلبى .

ـــ أحكى لك عن الملك والغراب ... وإنت تأخذى سواده فى شعرك ... والاَّ أحكى لك عن حبة الرمان بنت ملك الجان وتبقى حمرتها فى خدودك ... والاَّ عن خاتم سليمان وانت تعرفى لغة الطيور .. والاَّ .. أقاطعها متعجلة :

ـــ خاتم سليمان .

ـــ طيب كل شيىء بميعاد .

تنسى هى وتنهمك فى أشغالها البيتية التى لاتنتهى . وأظل أنا مربوطة بذيلها ، ثائرة بين كرات الزبد الهائلة السائحة فى بدنها الفخم ، ينز بعرق سمنى ، يجعلنى أتذوق ، كلما قبلت وجنتيها ، طعم المرتة المملحة ، أحبها أكثر من القشدة بالعسل النحل .

عينى لاتفارق حركتها النشطة ، لا تكل طوال النهار ، وكأنها لاتحس لبدنها ثقلا . تطوى الأرض جيئة وذهابا وكأنما تمشى على ماء أو هواء . لايتعب موج البحر فى حركتها الدائبة ولاينفد تجدد الهواء .

وكلما جلست لتعد فأنا لها ، تحينت أنا الفرصة لأرمى بنفسى فى حجرها البراح . أحس اننى أغوص فى فلتة محفوة بزغب الوز مع ريش النعام . ويهيأ لى أحيانا أننى أغطس فى ماعون عجين خمران . تأخذنى فى حضنها الرجراج وأنا أدفس رأسى بين ثدييها فأجدها تدلف إلى أخدود عميق ، وأقول فى كل مرة

ـــ عمة سلطانة ... ريحك حلو ... ريحك ريح ستات .

تضمنى إليها وهى بين الرضا والغضب ، ثم تطلقنى فأرى صدرها العمران يهتز بضحكة عالية ، موصولة بذيل رنان :

ــ يا اخواتى؟.. شوفوا البنت .. لا طلعت ولا نزلت وبتقول إيه .

العمة سلطانة لا عمر لها ، ولا حساب عندها للزمان ، وإنما طلعنا نحن لنجدها عمة لنا جميعا . وهكذا كانت لصبيان من قبلنا وبنات . لاتتبدل ، ولا تتغير ، ولاتخلف عادة لها ، ولا تنفد حكاياتها فى كل مساء .

وحتى بعد أن كبرنا ودخلنا مدارس البلدة ، ومن بعدها مدارس البندر ، ثم التحقنا بالجامعة فى القاهرة ، كنا نعود فى الأجازات ، فنجدها على حالها ، يأتى إليها صغار غيرنا ، تمد لهم مائدة الطعام قبل أن تفرش شعورها الطوال حكايا للسهر والونس الحميم « دول أحبابى ... أولادى » تماما كما كان تقول لنا . وأنا أترك أمى وأبى وأخوتى وأؤوب إلى حضنها الفواح ، تقول لى فى كل مرة عين الكلام ، كأننى ما غادرت حجرها إلا للحظات ، وما أزال متعثرة فى ثوب الغيطان على بدنها وفى أهداب سنابل شالها ، معلقة روحى بلحظة صفوها ، حين تنطق كلمة السر فتنفتح لى مغاور الكلام .

العمة سلطانة مقطوعة من شجرة . لازوج ولا ولد . ولا يعرف أحد نسبا صريحا لها . لم يكن هناك غير صورة مؤطرة ببرواز مذهب كالح اللون ، معلقة على جدار المندرة . والصورة لشيخ مسن ، بهتت ملامحه من كثرة ما حدقنا وما طرحنا عليها السؤال بغير جواب .

يقول ناس البلدة : إنه من محارمها وقد أتى من البندر فارا من أهله ، أو من ثأر قديم ، وهى فلقة قمر فى بواكير الصبا .

يقول آخرون : إنه زوجها وكان فى عمر أبيها ، وأنه لم يقربها ، وإنما كان يجالسها ويقص عليها أخبار السلف والخلف ، ويعلمها فنون الشعر والأدب ، وانها تحفظ عشرة آلاف بيت من الشعر العويص المجهول ، وتعرف سيرة أبى زيد الهلالى وذات الهمة وعنترة وحمزة العرب .

ومن قال : الرجل من صلب أحد أكابر البلد ، ممن شاركوا فى هوجة عرابى وأنه بعد موت والده اختفى فى الريف ، هربا من ملاحقة الخديوى والانجليز .

ومن زاد فقال : هو ابن الأمير الاى محمد عبيد ، بطل واقعة قصر النيل وقائد الآلاى السودانى ، الذى استبسل واستشهد فى التل الكبير . ولما تقلبت النفوس على العرابيين ، عادت به أمه الى بيت العائلة فى البندر ، إلا أنه اختلف فى كهولته مع أولاد إخواله على الميراث ، فنزح الى البلدة ومعه سلطانة ، ابنته أو ربيبته ، لتقوم على شئونه .

وذهب عدد آخر من العارفين ببواطن الأمور إلى أن الرجل كان زميلا لسعد باشا زغلول فى مدرسة الحقانية وكان من خلصائه المقربين لسنوات عدة ، لكن حدثت بينهما جفوة حين تجاهل سعد باشا الاتصال بمحمد فريد أثناء وجود الوفد المصرى بباريس فى منتصف عام ١٩١٩ ، وان الرجل كان من أول المسهمين فى نقل جثمان محمد فريد إلى أرض الوطن . بل إن هناك من يؤكد ان الرجل الذى هبط على البلدة وسأل عن مجلس الشيخ ، قبل وفاته ببضع شهور ، وحسبه الناس جاء خطيبا لسلطانة ، ليس سوى جمال عبد الناصر ، وان الشيخ قام وقبله بين كتفيه ، وكان ذلك قبل قيام الثورة ، فلم يعرفه أحد .

لم نكن نعرف الحقيقة . وفى مرات نادرة ، يبادرها أحدنا بالأسئلة المحومة فى رؤوسنا كزنابير هوجاء ، أطلقها من عشها عبث الأولاد ، ونحن نتحلق من حولها فوق حشيات الأرائك البلدية ، تأكل أفواهنا من طبيخ صباحها الشهى ، المتبل ببهارات الأنفاس الحارة ، وفى غمرة الونس وحرارة تلاصق الأجساد تتفتح منا مجاهيل لانعرفها ، فينطلق الولد أو تنطلق البنت :

ــ عمة سلطانة .. أحكى لنا حكاية الصورة .

تباغتها الكلمات ، فتغيم عيونها لحظة ، ولا تقول سوى :

ــ هو .. رحمة ونور .

تقولها وكأن الكلمات كفوف ثانية تربت على الوجه الكهل ، أوتمسد الشيبة الكتانية المشعثة ، أو كأنها شفاه تمس الجبين المغضن مسا رفيقا . يتغير صوتها ثم يعود الى نبرته المعهودة ، كمن انتهت توا من نفض ذرات غبار منسية ، تراكمت منذ زمن على شيء عزيز وتحب أن تترك مابقى منها هاجعا تحت الجلد أو فى تلافيف شغاف القلب ، بعيدا عن العيون .

وبحركة حاسمة من يدها يسود الصمت ، بعد أن أثار الجواب المبتور همهمات فضولنا النهم .

ــ فضونا من السيرة دى .. أقول لكم حكاية وان وجدتوها حلوة ، تقولوا لى غنوة ، وإن كانت ملتوتة ...

نصيح بصوت واحد :

ــ تقولى كان حدوتة .

ــ تعرفوا ياأولاد كل شيىء فى الدنيا وله فى الأصل حكاية .

نقول وقد سرى إلينا مس كالكهرباء ، لاينقطع إلا فى نهاية المساء :

ــ إزاى ياعمة .

ــ يعنى الحلم له حكاية والكلام له حكاية .

يقول الولد :

ـــ نسمع حكاية الحلم .

تقول البنت :

ـــ لا .. نسمع حكاية الكلام .

تقول العمة سلطانة :

ـــ طيب من غير خناق .. أحكي الاثنين .

فى سالف العصر والأوان كان فيه مدينة بيوتها من رخام أبيض ، مصفحة بصفائح الذهب والفضة ، وفى دوائر الجدران ألف شباك من خشب الصندل وألف شباك من النحاس الأحمر الوهاج ، خارجة كلها على أبواب الأبنوس . وكان لايدخل من هذه الأبواب إلا الأمراء والحراس . وكانت المدينة تطل على فيه أسماك على كل لون . والأسماك لها أجنحة تطير بها إلى السماء ، فتحرق الشمس أجنحتها ، فتقع على السحاب ، فيرمى بها السحاب إلى البحر ، فتنمو لها أجنحة من جديد .

وكان فى هذه المدينة امرأة فقيرة ، أخذ الحاكم شاتها الوحيدة وكانت تشرب من لبنها وتغزل صوفها وتأكل من ولدها . ولما ذهبت المرأة الى قصر الملك لينصفها من ظلم الحاكم ، منعها الحرس من الدخول . جلست المرأة تبكى على أعتاب القصر ، فخرج من دمعها الترمس والفول . تختاروا الترمس ولا الفول ...

ـــ الترمس ياعمة ، مملح زى الدموع ... وبعدين ..

ـــ تدحرجت حبة ترمس الى البحر ، فبلعتها سمكة وصعدت بها الى الشمس فمسها الشعاع ، واحترقت أجنحتها وحبة الترمس ماتزال فى بطنها . ولما ألقاها السحاب الى البحر انزلقت من فمها الحبة وقد حولها الشعاع إلى جوهرة . والجوهرة صارت معلقة فى شجرة ، والشجرة فى بستان ، موصول بالسماء . وكانت للجوهرة قوة كقوة الحديد ولونها كلون النار ، تتقد آنا بالياقوت ، وآنا بالدر ، وفيها روح الزمرد .

ـــ ياعمة قولى كلام سهل .

ـــ بس اسمعوا وانتوا فى الآخر تفهموا .. أصبحت حكاية جوهرة على كل لسان .

قال الناس : جوهرة كنز عليه رصد .

قالوا : جوهرة فى الأصل كانت دمعة امرأة مظلومة ، من مد إليها يدا وكان ظالما ، فرت منه .

قالوا : إذا كان صادقا وصل وأمسكها .

قالوا : من يمسكها يصبح ملكا على الملوك .

لما شاع الخبر ودخل فى القلوب الطمع ، توافد الأغراب على البلد ومرادهم امتلاك الكنز المسحور .

وفى يوم من ذات الأيام ظهرت جوهرة لفتى من أهل البلد وبانت له على صورة صبية ، بهية الحسن ، تغتسل فى بحيرة بستان ، فلما نفضت القميص لصب ماء ، نظر اليها ، فورد وجهها فرط الحياء . ولما رأت عين الرقيب على تدان ، أسبلت ظلام شعرها على الضياء . وظل الماء يقطر فوق ماء ، فوقع حبها فى نفسه ، وأمسكها ولم يرخها حتى دخل بها بيت قلبه .

ـــ الله ياعمة .. كلامك حلو وحياة النبى .. بسبب صعب كأنه شعر ..

ـــ فرح الناس بالفتى حين ارتضته جوهرة زوجا لها ، وأقاموا الزينات وليالى الأفراح ، ورصدوا له سعد الطالع ، فوجدوا نجمه فى صعود إلى منزلة ملك الملوك .

تحكى العمة سلطانة وكأنما قد تلبستها روح من الجان ، تتبدل هيئتها وتتحول . تمد يدها فوق رؤوسنا إلى مكان غائر فى الجدار ، وحين تعود إلى دائرة النور نرى جوهرة فى ليلةعرسها ، على رأسها الطرحة التلى المقصبة ، تتبختر فى حرير موشى بنجوم وأقمار ، تبارك الخلاق . تمد اليد الأخرى ، فتأتى بالسيف والصولجان لسيد الملاح ، يا صلاة الزين ، حصوة فى عين .. تقطعها زغرودة طويلة وأهازيج . والعمة سلطانة جوقة ومعازيم وصبيان وبنات وعروسة وعريس وتختروان . وعيوننا مفتوحة على اتساعها ، تتسارع منا الأنفاس .

ـــ حكم الملك بين الناس بالعدل . قال : كل من زرع حصد . وقام بطرد الأغراب ، وأنشأ حول البلاد الأسوار . وعاش مع جوهرة فى أرغد عيش لم يكدر صفوة غير انشغاله عنها بأمر عجب ..

ـــ بالسحر ياعمة ..

ـــ يمكن بالجن ..

ـــ نقول إنه فى كل يوم كان يعقد الديوان من الصبح الى العشاء ، ويأتى إليه الناس من كل صوب ، فيقص الواحد منهم حلمه من أول نومه والملك ينصت اليه وينظر فى أمره ، فإذا أعجبه الحلم ، نال منه الحظوة وأصبح الرجل من أهل المشورة والكلمة المسموعة . وإذا أغضبه الكلام يبعث بالرجل الى جبل قاف ، حيث يسكن سارقوا الأحلام ، ويظل الرجل ممنوعا من النور لشهور ، أو لأعوام ، فيجن ويهذى . عندئذ يدفع به الى السياف ، فينال جزاءه بقطع لسانه ، ردعا لأمثاله والناس ...

ـــ خافوا من الكلام ..

ـــ ومن الذهاب الى الديوان ..

ـ واحدة مرة حلم بجوهرة ..
ـ وواحد غيره حلم بالبستان ..
ـ وفى ليلة ثانية عشرة حلموا بالحلم إياه ..
ـ والملك ...
ـ الملك كان يعقد الديوان فلا يأتى إليه أحد .

ـ أمر الملك بإحضار مرآة كبيرة ، تعكس أمامه مايجرى فى القصر والمدينة . وكان يجلس أمامها يتحدث ويسمع ما لذ له وطاب . حتى كان ذات يوم ، وبينما كان ينظر فى المرآة فإذا به لايرى صورته . أمر الملك شهبندر التجار بجلب المرايا من البلاد جميعها . فلما نظر إليها وجدها على شاكلة واحدة ، تتآمر ضده وتحجب عنه رؤية نفسه ومايحدث حوله . غضب الملك وأصدر مرسوما بإلغاء المرايا .

ولما زاد به القلق وشعر بذيوع النبأ ، أمر الحراس بالانتشار فى أنحاء البلاد ومراقبة الناس فى الصحو والمنام . وأصبح همه سماع النميمة ومعرفة دخائل السريرة . ونصحه أهل المشورة بتشديد الرقابة وتخصيص حارس لكل رجل من العامة . وتطوع بعضهم ليكون رقيبا على حلمه ، فينم عن نفسه ، إذا تبادرت إليه نأمة فى تهويمة أو فى منام ، تزعزع استتباب الأمن ، أو تهدد مصالح البلاد . وفى الآخر بطل الكلام وكفت الناس عن الأحلام .
ـ مش معقول ياعمة .. لازم ..
ـ الناس تطق
ـ تهج
ـ يقتلوه
ـ تحصل مصيبة
ـ فى ذات صباح هرع أهل القصر فى هلع ليخبروا الملك ، بالنبأ ، اذ اختفت جوهرة من كل مكان ، وكأنها فص ملح وذاب . قال الملك : يمكن وقعت فى البحر أو خطفها النسر . وأمر بالغواصين أن يواصلوا البحث ، من طلعة الصبح إلى غروب الشمس ، وأمر بالبصاصين أن يعتلوا المآذن والقباب ليفتشوا عن جوهرة بين الغمام ، وأن يرصدوا طيور السماء من الفجر حتى حلول المساء .
وخرج الملك فى موكب عظيم ليرقب البحر والجو بنفسه ، باحثا عن جوهرة ، درة قلبه وتاج ملكه .

وبينما الموكب يسير ، والملك فى هم وغم مقيم ، والناس تشهد فى صمت ، إذا ببنت صغيرة تشير الى الملك وتصيح بأعلى صوت « الراجل ده من غير خيال .. مالوش ضل زى بقية الخلق »



وفى الحال سرى اللغط بين القوم ، لما انكشف الأمر وهجم الأعوان على الحراس وصارت واقعة ، مات فيها من مات ، وسلم الملك وعدد قليل ، عادوا جميعا إلى القصر ليدبروا معركة الغد .
وكان الملك قد هده الحزن والتعب وغلبه النعاس ، وإذا به يدخل مملكة الأحلام ويسير فى أبهاء تفضى إلى أبهاء من بلور ، عليها بسط من سندس وديباج ، ومن فوقها ثريات من ذهب مع جمان فى فضة . والملك يتقدم شارد الفؤاد مأخوذ اللب ، حتى وصل الى قاعة العرض وفى صدر القاعة وجد جوهرة تجلس بين يا ى سلطان الأحلام ، ومن حولها ناسه وأهل بلاده . فرح قلبه ومد إليها يده فلم تمسك غير ظل أو خيال . فهم بالنداء . واذا بالسلطان يشير إليه ، فانعقد لسانه ومات على شفتيه الكلام .
وتوتة توتة فرغت الحدوتة .

ــ لا ..لا .. ياعمة لازم تكملى ..
وأقول أنا :
ــ وجوهرة ياعمة .. عملت إيه جوهرة .
تقول :
ــ قولى أنت . .
ــ ماعرفش ياعمة .
ــ بكرة تعرفى .

تقولها بغير نقض أو إبرام ، وكأنها تغلق من خلفنا باب الحكاية وباب بيتها ، فنعود إلى دورنا القريبة ، ونسلم أنفسنا إلى النوم . وأرى الملك يتجول حزينا فى أبهاء البلور وجوهرة تبكى فيطلع من دمعها الترمس والفول وأنا سمكة مجنحة أطير إلى الشمس فأشعر بسخونة لاأطيقها . أهوى وأهوى الى بحر بغير قرار . ألمح أطيافا تتراءى وتختفى أميز من بينها أمى وأخوتى و وخزات كالابر تندس فى جسمى كل حين وجرعات مرة يلفظها جوفى المحموم . همهمات وبكاء مكتوم ووجوه لا أعرفها تقلبنى على قاع لا نهاية له يشتعل بنيران بيضاء ، لاتكف عن التهامى . أطرافى تنفصل عنى ، تنزعها أياد غريبة . أصرخ بغير صوت . أفواه تنهض ساقا فساق ، إصبعا من وراء إصبع . رأسى معلق فى خزنة محكمة . أطرق بجبينى جدارا سميكا مصمتاً . يلين الجدار ويشف كالبلور . أرى من خلاله وجه أمى مستسلما . يتكاثف الجدار . أغيب ويغيب عنى السمع والبصر ، يغوصان فى قاع عميق . من بعيد يطفو صوت العمة سلطانة ، يأتينى لا أدرى من أين ، تحكي عن غيبة الملك التى تطول و واحد من سكان القصر يصنع تمثالا من الشمع على صورة جوهرة ، من رآه ظنها هى . أسمع ناسا تهلل وتكبر كأنه يوم عيد .

تتلاشى الأصوات .
أنادى .. ياعمة ... يغوص منى النداء ..

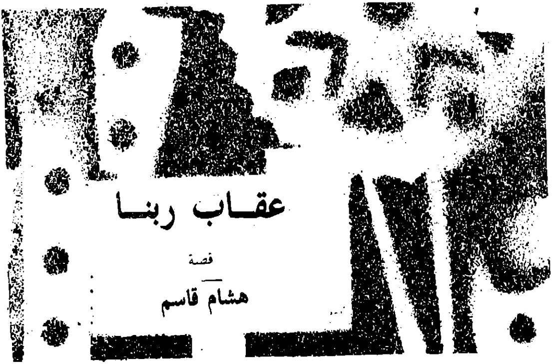
أسمع ناسا تضرب أخماسا فى أسداس .

وأنا على محفة محمولة فى موكب كبير، يتقدمه الملك، والى جواره التمثال. ونيران تشتعل من فوقى وتحتى ، تطول موضع الملك ، فأشعر بذوب الشمع يغمرنى ، قطراته السائلة تلسع جبينى ، وما تلبث ان تجف . أفتح عينى فأرى أمى والعمة سلطانة ، فى يدها منشفة كبيرة تجفف عرقا غزيراً ، تفصد به جسمى كله .

بعدها بسنوات كثيرة وكنت قد تخرجت من الجامعة وعملت بالصحافة وأقمت مع أسرتى فى القاهرة وتباعدت زياراتى للبلدة حتى كادت تنقطع وتغيب عنى أخبار ناسها ، وكنت أجلس الى مكتبى بالجريدة أكتب مقالا ساخنا عن الأوضاع ، ومدير التحرير يقف على رأسى، متعجلا تسليم المادة الى المطبعة ، والأفكار تتلاحق وتتشكل أمامى على الورق ، كلمات وعبارات ضخمة ، ذات طنين بغير صدى ، بدت كفقاقيع صابونية هائلة ، من صنف مايخرج مع مداد الأقلام كل صباح وينفثىء على أوراق الصحف ، وكنت على وشك الانتهاء واذا بى أتوقف مرة واحدة وأمزق ماكتبت .. ومدير التحرير ينظر الى فى حيرة وارتباك ، كوب الشاى معلقة فى يده ، لا يدرى هل يتراجع بها الى فمه الفاغر ، فيداريه بالسكات ، أم يتقدم بها الى حافة المكتب وخطر السؤال .

وكانت رياح عنيفة ، متعاكسة الاتجاهات ، تهب فى الخارج وتندفع من النافذة المفتوحة ، فتتطاير مزق الأوراق فى وجه مدير التحرير . وأنا أملأ صدرى بالهواء ، فأحس بريح أليفة ولسان حالى يقول بصوت مسموع :

ــ عمة سلطانة .. ألف رحمة ونور .



اليوم أتممت العاشرة وأنتهى حفل عيد ميلادى ، ذهب أصدقائى إلى منازلهم وقبلنى أقاربى وأعطانى كل منهم هدية قبل إنصرافهم ــ زوج عمتى همس فى أذنى وهو يمد يده بهديته نحوى « ألف مبروك يا أبو السيد » لقد صرت رجلاً .

أمى أخذت تجمع أطباق الحلوى ، وأخذ أبى يفك شرائط الزينة الملونة . أخذت البالونات تتساقط على الأرض واحدة تلو الأخرى . نادى أبى علىّ لأجمعها ، لكن لم يكن لدى ميل لجمعها فتركت أخى الأصغر ــ الذى أسرع نحوها ــ يجمعها واحدة تلو الأخرى .. لقد كبرت .

ــ أطفأ أبى وأمى الأنوار التى تحيى الحفل وقبلنى كل منهما قبل ذهابهما إلى النوم . ودخلت إلى حجرتى وغصت فى فراشى لأستقبل النوم كعادتى بسرعة ولكنى فكرت فى عقاب ربنا .

ــ ربنا يبدأ غدا فى محاسبتى كما قال أستاذ الدين فى الحصة وأنا فى سنة ثالثة عندما سألته « متى يبدأ ربنا يحاسب الناس ؟ » .

كان يومها يقص لنا عن عذاب النار وقال أن نار ربنا غير النار التى نراها فهى أصعب وأشد بكثير .. بل أن نارنا أقل من نار ربنا سبعين مرة .. وحكى لنا أن أهل النار بعدما تُحرق جلودهم ربنا يصنع لهم جلوداً جديدة لكى يشعروا بالعذاب من جديد . وعندما يعطشون يشربون ماءا مغليا فى أكواب من نار فتحرق أياديهم وتكوى وجوههم وتشوى أمعاءهم . ولو أحد من أهل النار حاول يهرب ترجعه الملائكة التى تحرس الناس إلى قاعها من جديد .

يومها أنا وكل الفصل متنا من الخوف وخفت أن يكون ربنا بيحاسبنى رغم صغرى . هذا ماجعلنى أسأل أستاذ الدين عن العمر الذى يبدأ فيه عقاب ربنا .

فنظر الأستاذ نحوى مدة طويلة ثم أجاب عن سؤالى « أنتم الآن فى التاسعة من عمركم .. عليكم أن تعدوا أنفسكم من الآن فلا تتركوا الصلاة ولاتعصوا أبا أو استاذا لأن حسابكم سيبدأ من العام القادم عندما تتمون العاشرة » .

أنا اليوم اتممت العاشرة وياليت ماكنت أتممتها ، فمن الغد سيبدأ ربنا فى محاسبتى ولذلك على المراقبة كل حاجة أعملها حتى لاأدخل جهنم وأكوى بنارها .

* * *

أقترب أبى وبيده شعله من نار أخذ يعاقبنى بحرق يدى اليسرى لعدم تحكمى فى القول أمام ضيوفه . أخذ ينهرنى ويصيح بصوت مرتفع « ربنا سيدخلك النار لو عملت ذلك العمل مرة أخرى » فجأة وجدت نفسى وسط نيران تلتهم جسدى .. أخذت أنادى على أبى وأنادى عليه بابا .. بابا .. بابا .

قمت منزعجا من سريرى لأجد أبى كعادته يتوضأ لصلاة الفجر فسألنى عن سبب قيامى فقلت له أريد أن أصلى الفجر معك فأبتسم أبى فى وجهى وقال « هائل ياسيد خيراً ماستفعل » .

توضأت وكانت المياه كالثلج ولكنها بالتأكيد أهون من نار جهنم .

بعد أداء الصلاة خلف أبى قال لى وهو يمد يده ليسلم على « لو داومت ياسيد على أداء الصلاة هكذا سيدخلك ربنا الجنة » .

ـــ يعنى يابابا ربنا لن يدخلنى النار .

ـــ نعم

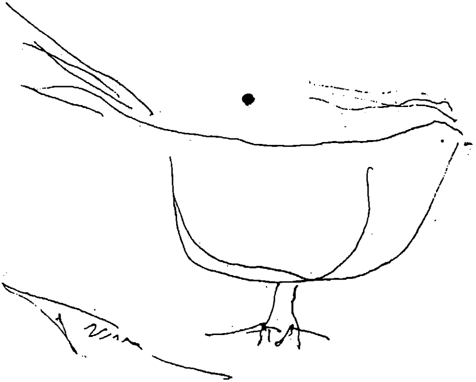
* * *

عندما دق جرس المدرسة وجرينا كلنا إلى أرض الطابور وتجمعنا فى صفوف سألت نفسى ياترى الناس ستتجمع هكذا يوم القيامة أم سيكونون غير منظمين ، أم سيكون أهل النار فى ناحية وأهل الجنة فى ناحية .

ياترى سيكون أهل النار أكثر من أهل الجنة بكثير ؟

ياترى الناس ستقف ساكنة أم سيكون هناك ضجيج عال من الخوف ؟

ياترى أنا وبابا وماما وحسن سندخل الجنة أم النار ؟ . يارب دخلنا كلنا الجنة ولاتدخلنا النار .



فى الفسحه لم أشارك زملائى اللعب ومكثت بمفردى ففى حصة الدين سوف أسأل الأستاذ إذا كان اللعب حلالا أم حرام ؟

تناولت السندوتش الذى أعطته ماما لى وأخذت أراجع أفعالى منذ الصباح . ولكن الحمد لله لم أرتكب ذنبا حتى الآن ففرحت جدا وكنت سعيدا ومن فرحتى أكلت سندوتشاتى كلها .

★ ★ ★

وفى المساء تعالت الضحكات من حولى عندما وضعت يدىّ أمام عينيى حتى لاأرى التليفزيون الذى كان به راقصة تتراقص . أمى أقتربت منى وضمتنى نحوها وقالت وهى تحنو على

« ماالذى تفعله ياحبيبى ؟ » .

كنت أود لو قلت لها عما يخيفنى لولا أننى خفت من أن يضحكوا علىّ من جديد .

* * *

قربت يدىّ من نار أشعلتها حتى أجرب عذاب النار ولكنى أبعدتها على الفور . أقتربت بإصبع واحد منها ، وأبتعدت عن النار مرة أخرى . أغمضت عينيى وتقدمت بأصبعى نحو النار . أنتفضت من مكانى من شدة الألم صحت بصوت عال « آه .. يأصبعى » .

تلقفتني أمي بين ذراعيها وسألتنى بلهفه عن أصبعى فأشرت بيدى الأخرى نحو النار بينما رأسى كانت مدفونة فى صدرها ودموعى تسيل على خدى . يارب كيف سأتحمل نارك إذا دخلتها وهى أشد سبعين مرة من تلك النار .

ــ ماما أنا خايف أدخل النار .

أبتسمت أمي وقالت :

ــ لاتخف ياحبيبى الأطفال أمثالك لايدخلون النار .

ــ كيف ياماما . ألن يحاسبنى الله .. أنا عمرى عشرة أعوام ؟ .

وضعت أمي أصبعها فوق فمي وقالت :

ــ عندما ينبت شاربك سيبدأ الله فى محاسبتك .

ــ والله ياماما .

ــ نعم ياحبيبى فالكبار أمثالنا هم الذين يحاسبون .

سحبتنى أمي من يدى نحو الفراش وقامت بتغطيتي وقبلتنى .

تصبحين على خير يا أحلى ماما .

يارب لااريد أن أكبر وأصير رجلا .

يارب اتركنى طفلا دائما .

وتصبح على خير ياربنا .



الموت والأسئلة

شعر

السيد النمَّاس

« لأبى جهاد الموت ولنا الأسئلة »

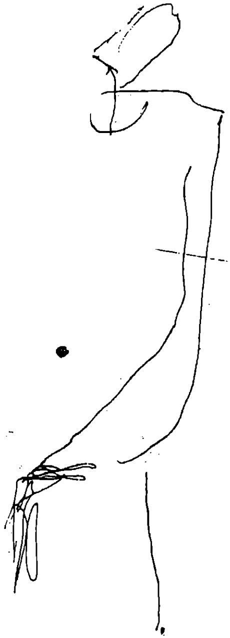
هذا اتقاد الروح إذ يغفو الرقاد على رؤاك
بعيدةٌ عنك البلاد بعيدةٌ
لا شيء يشبهها سواك
مستوحشاً فى جبل الجسم ، غريباً فى أليف اللوجهِ ..
تصطنع الحقيقةَ والخليقةَ من رمال التيه تنفخ ماتبقى من هواء العمر
فى طير الحجر

آتٍ على قدرٍ وميقات قُدِرْ
تقادك الشمس المسملة العيون من المرايا الخادعات إلى
جذور الريح والوهج المراوغ وعراء الأسئلة .
يزفك الأطفال والعواهر المفزعون للمليكة المسيخةِ
التى تعاور الخصيان فوق صدرها

هل أنت ما أنت غرابٌ ينعق الأرض اليباب
أم انت تقرأ ماتعسَّر من كتاب القرية الظالمة ـــ المظلومةِ
الحارمةِ ـــ المحرومة الباذلةِ ـــ المبذولة الخائنة ـــ المخونه
هل أنت دجالٌ تفقَّه فى ألفانين الغواية والحجاج
أم أنت ماأنت نبىءٌ يحمل الرشاش والغضب المبارك والسراج
هل يلتقى فيك المات الدائرى لينفتح
أم يسرق التجارُ رايتك النبيلة يلتقى
فى ظلها الدم الذى بلا ثمن
وأول الظمأ البعيد
بآخرَ النفوق فى غياهب العفن

قابلتنى فى ساحة الزمن الغوىّ
لم نلتق وجها لوجهٍ كُنْتَ مشمولاً ببرق ودمٍ
وكنت ابحث فى نفايات التراب عن المفاتيح التى ضيعتُها
هل كانت الساعة صِفْراً يستهيج الخطوة الأولى القديمه
أم كان صقر الوقت يرصد خطوتينا الصخرتين ـــ الموجتين
يا أيها الوجه الملثم بالبروق وبالدم
من يبدأ الآن المسير إلى مضيق يستضيق ويلتوى

هى ميتة أخرى تغمغم فى الهواء
تسارق النظر المولَّه للدم الطامى يبادلها اشتهاءً باشتهاءْ
الآن هل تشرب قهوتك الأخيرة أم تراود ذلك التاريخ عن فتنته
يغويك أم تغويه
يقصيك عن خندقك المزوى أم تقصيه عن خيمته



يرميك عن متن العذابات الجميلة والوصال القاتل المجنون أم ترميه
هى قهوة فى « اللد » تشربها وترتجل الغناء البدوى

« الشجو والشجرُ
الخطو والخطرُ
النأى والنائُ
اللأى والآئُ
الليل ياليلى
الفل يافاطم »

للقتل رائحة الولاده
هاأنذا متهيأً للطلق أطْلِقنى
أحكم زوايا القذف طوقنى
صوب إلى المرئى من كينونتى الرملية افرطنى
ذرلى وحيداً فى ملاء الريح أجمعها وتجمعنى
هربت أساطير الرعاة الحائرين وخلفتنى
أطلق وأطلقنى



قصائــد

شعر

ظبية خميس

وداعاً ماركوس

سيدي الأخير
سيدي الكبير
إنحنِ أكثر ، وأكثر انحنِ !
اخرج من بوابة عمري
وامضِ بعيداً
ستجد أمثالك
من نزلاء القصر الأمريكي
في غابة صغيرة
هجرتها الأفاعي ، والقرده
وطارت منها كل الحمائم والعصافير .
ستجد خلفاء القرن العشرين
يمضغون سمومهم
واحداً ، تلو الآخر .
هلو بوكاسا
جودباي سوموزا
هلو شاة
جودباى سادات
الأسد يأكل ذيله
زهرة تنبت عندما ترحلون
والمطر يصير أكثر
وعندما يمضي الشعراء نحو القصيدة
يمضي الطغاة نحو الغابة الكبيرة
وحيث يهبط عليهم الليل

يهبط علينا نهار مشرق
وحيث تمتلىء قلوبهم بالحسرة
شمس بين يدينا
والقمر بين عيوننا يكبر ، يكبر
ضلوعنا تدفأ
والحريق يلاحقهم
البحر يرفضهم
السماء تطردهم
الأرض تفلت من بين أقدامهم
الهواء يصعد بعيداً ، بعيداً .. إنه لا يلمسهم .
الأطفال يقذفونهم بالحجارة
والكبار يلعنونهم في الصلاة ، والشوارع
المدي يصير أوسع
والقلب يطرب ، يطرب
الزمن نهر
والناس تسقيه من احلامها
قطرة
تلو القطره
رماد السماء يصير أزرق
والأرض تستقبل المطر القادم
لينة تصير
طينها يختلط ببراعم الحب الذي أولده الدم .
أيها المساء الحزين
كرنفالك يجيء هكذا
مساء يراقص مساء
وهُمْ
ينسلون من أعناق الشعوب
يذهبون للعراء
والقصر الأمريكي يفقد أعمدته العشره
هلو ماركوس
جود باي ريغان

عودة الأحياء

أيتها الأهرامات العظيمه
الشمس تطل من بين جبالك الصغيره
والشوارع تمتد بحيرة من بشر
أجسادهم مرهقة
والحزن يغسل عروقهم
كأنهم أعماق قلب ينشطر
كأنهم غصة يقف أمامهم ، خجلاً ، هذا
الزمن
لكنهم كما بنوك أيتها الأهرامات العظيمة
سيبنون — ذات يوم — هرماً جديداً
يخبرنا عن سعادتهم
عن قوتهم
عن عروقهم التي اجتمعت في قلب واحد
لتهزم الحزن — برمته .

٢٧ / فبراير / ١٩٨٦

شبراويش

وعد
وبيننا ينقضي موعد
وعد
تموج أرض طيبة فيه
يودع فيه ليلها
ويودع
وجهها القصفاض
يخلع الحسن قليلا
ويرتدي البؤس ليمضي معلنا ما بين قلبه

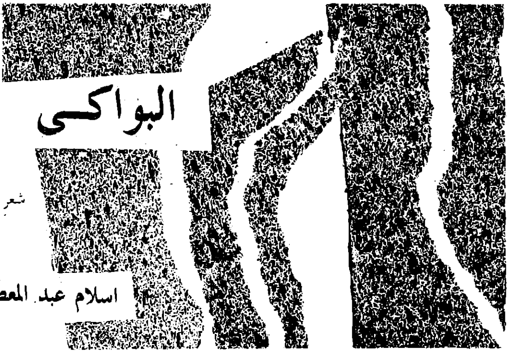
قد توكأت ، قليلا ، أيها النيل
على قلب ابنك
ونمت ، قليلاً ، قيلولة تحضن حزنك
ما لهذا السيل لا يأتي
ما لهذا السيل يرسل تنهيدة في وجوه الناس
ثم لا يأتي
بيني وبينك
في الغابة الزرقاء
فجأة ، ينتفض النخيل

١٨ / اغسطس / ١٩٨٥

قصيدة
لسليمان خاطر

في انتفاضات المساء الصغير
أحبو ، قليلاً لأغسل ركبتي عازف الكمان
وامد أمامه وطني الصغير
وقطنة حمراء في يدي
تطهر أوجاع التربة
العصفور يطير
والطفل يراجع حساباته
وأنا أرقب زهرة الغاردينيا
التي تتفتح على صدر قبر .

٢٤ / يناير / ١٩٨٦



البواكى

شعر

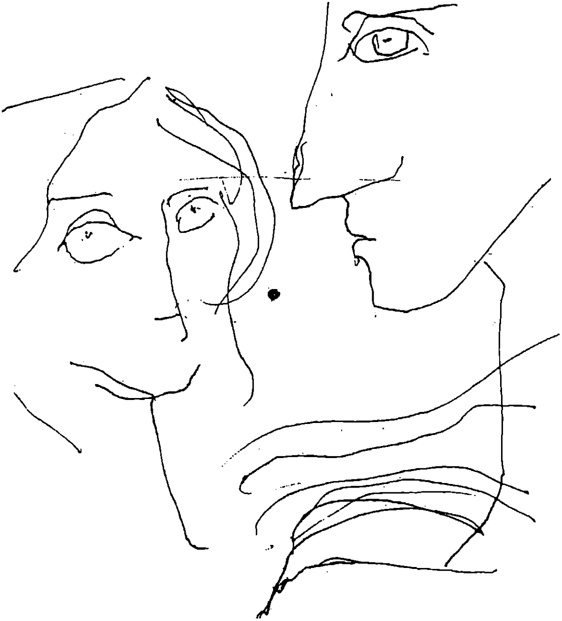
اسلام عبد المعطى

مشيت فى الأوبرا باكى
نص « البواكى » بواكى
والنص كان نعسان
الخمّارات تحدفنى بالحكايات
واحدفها بالدهشة
... مين اللى كان بيألف الحواديت ؟!
طعم النبيت مايع ، لكين فوّاج
راح اللى راح
ورجعت استناكى
ـ مابتطلعيش الصبح ليه ياأمورة ؟
هل كنت أنا نايم ؟
أم هل خلفتى الميعاد
أنا حين جاوزت الميدان
حددلى بصباعه
واتلفتت كل العيون يمّى

حسيت بإنى بادوخ
وانى مش دارى
يافرحة « الكونتيننتال فيك
يابن الحوارى
ها تدارى إيه واللا إيه ؟
نص الميدان الشمس واكلة عينيه
وانت ، غريب الخطى
ضايع وعريان الحشا
كل الميدان استباحك
من بياعين الكبده ، لبياعين لأقمشه
.. لملم ديول المفاجأه
شعبطها فى الأتوبيس
اتدارى فى الركاب ـــ حبايبك ـــ
إيه اللى جايبك فى الزمان الغلط ؟

★ ★ ★

فى الليل
بتصحى البواكى
تدعك عينيها م الغبار والدمع
تصاحبنى فى المشاوير
اذا جابنى شوقى من « محمد على »
أو خدنى شوقى للميدان الكبير
أشعر كإنى باطير
أنا التقيل الراسى
تندهلى كل الكراسى
ما ارتاحشى غير ع الحصير
فى قعده عربى ، فى تانى باكية من « محمد على »
تحضن شفايفى المباسم
وينساب النغم



(ودّع هواك ، وانساه
وانسانى
عمر اللى فات ماهايرجع تانى ...)
ــ محلاه ياسيدى الطرب
ــ والله غناكم للديل
ــ ماحلى من السهرة دى
غير سهرة قضيناها فى « عبد العزيز »
... تاخدنى رجلى عند باب الحديد
لسّاك يا دمعى جديد
مابتخلف المواعيد
ولايرجعك غير زعقة القطورات على الحبيب البعيد
داوشى بركة واللا « وش البركة »
بنوتة حلوة بنت صاحب بنسيون
للمت فكرى المبعتر جنب « كوبرى اللمون »
فى بواكى تشبهنى وانا باكى
وبواكى تشبهنى وانا مجنون
خاطفة الصبيه قلبى من عبّى
جوّة الملاية تفضى وتعبى
لما القطع نورك ياشارع « كلوت بيه »
كل الحوارى قادت كلوباتها
نفس البواكى تشبه اخواتها

★ ★ ★

مع زعقة السريحة ع الصبحية
مع طلعة الشمس الزهق
تخرج عينيا م البواكى
بواكى
تدّحرج الدمعات على صدرى
دمعة تودع هوايا
ودمعة تنساكى

مالك الحزين



شعر

عطيّة حسن

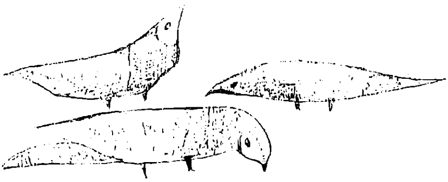
كان يبنى فضاءً من الحجب ، ويرسل رائحته إلى الغصون ، ويملأ رئتيه بحمحمات النهر .

كان يمد إلى السماءِ قوساً عضلياً ، ثم يشهق ، ويصرخ منتشياً كأنه بئرٌ محمومة .

رأيته مجذوباً كدرويشٍ ، يتناغمُ فى الندى ، ويقفزُ مع الأبصالِ من جدولٍ إلى جدول ، وينشرِ شريطاً مهتاجاً من الغواياتِ على رأسِ برتقالة .

رأيته يزيحُ ظلّهُ الأرضى ، ويملأ الصمتَ ناراً وثقوباً ، رأيتُ وجههُ يستدير على النوافذِ المبهرةِ فى الغروب ، ويرحل ، على سحابةٍ مهاجرة .

ثَمةَ ريحٌ تغنى له ، ثمة قطرةٌ وحيدةٌ من المطر تهبطُ على عباءتِه وتعالقهُ ، نومٌ ينتظرهُ فى الغرفةِ المجاورةِ وخرائطُ تعترفُ له ، خردلةٌ تكتب له ما يشتهى من الأسماء ، والزمن يبدو جالساً بين عينيه كمهرةٍ تلد .



تعطلت حولة القرى وفاضت به النوافذ والمصاطبُ والحقولُ ، إنسابت نحوة البيارق الملونةُ وأخترقه المخملُ والنجوعُ تهذى خلفه وتواطأت حوله الأذكارُ والمباخرُ المزركشةُ ، جاءته المرأة التى ارتجفت على شفتيها النهارات لتطلق بكارتها عليه ، وتملأ نهديها بحموضته ، وتهلل فى مغارات الأفق .

تنبهتُ له ، حين تناثرتُ أنا والحصى ، فتركتُ له وجهى ، وترك لى صوته المرمى .

وجدتهُ ينتصبُ فى هوائى مثلما ينتصبُ جواد جامح فى قاع عين سحرية .

وجدتُ له بريق النجمةِ وعودة المقاتل .

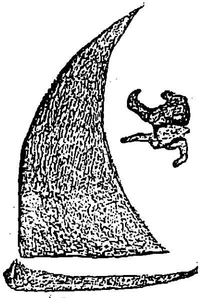
تهيأت له كما يتهيأ البحرُ للنوارس ، همستُ فى مشارق الوجد وفى مغارب الأحصنة وتتبعت ناراً توغلت فى وريدى ، هرولتُ خارجاً من فصولى ولغتى وتدحرجتُ صوب صوته المفتوح وتماثيله الفارعة ، وجدتُ منشوراً يخاطبنى وريحاً تتكحلُ بى ودماءً لا تتمهلُ فى طلبى ، تحسستُ ريشه الطالع فى الرمالِ ، وبقايا رعشته ، وخرابه العفى .

إنفرطتْ هوامشى ، أطلقتُ الليل على مرآتى ، فتحتُ نافذتى لأسرابٍ من الفوضى ، ونهضتُ من سريرى مرتجفاً ، مثلما ينهضُ العشبُ ليعانق غيمةً وحيدة .

« طعم البكا له شوق »

سمير الأمير

مطرح ما تاخدك رياح السفر
موال فى دمك من ذكريات السواقى
حيهز فيك الشوق لشلة شقا فى الغيط
دم الصبايا طافح على الشطين
والأرض طارحه الورد عطر وشوك
وان يسألوك الحزن علمك الغنا
حيفكروك بالليل وتهزك المواويل
ويهزك اللى ارتمى ع الارض فى سينا
وش السما يومها ما كانشى غبىُ
قالوا اللى مات احتيا فينا
مع إنه كان مننا ـ فلاح بسيط
فوق سكتك طرحت دماه
قناديل حياه
قامت قيامة المسيح
والرمل قام يشهد وصلى ع النبى
راح ترسى فين يا مركبى
فى الغربة عرق بيشتهى غيطانى
النيل نادانى
إرمينى فوق شطها يا مركبى تانى
طعم البكا فى حضنها له شوق .



أصـــوات جـديـدة

مصطفى عبد الله والحداثة الأخرى

د . سيد البحراوى

مصطفى عبد الله يمثل – فى تقديرى – واحداً من أبرز المواهب الشعرية الجديدة التى يمكن أن يكون لها دور واضح فى تدعيم مسيرة الشعر العربى المعاصر فى مصر ، فى اتجاه نستطيع أن نلمحه بوضوح فى الفترة الأخيرة ، فيما يمكن أن نسميه شعراء الثمانينات . عدد من الشعراء الذين تتراوح أعمارهم حول الخامسة والعشرين : شادى صلاح الدين ، محمد موسى ، سهير المصادفة ، رجب الصاوى ، محمد عليوة ، ابراهيم داود .. وقبلهم محمد هشام ومحمد كشيك .. الخ .

هذا الاتجاه الجديد ليس جديداً بمعنى القطيعة مع تيار الشعر العربى المعاصر ، بل بالعكس هو جديد لأنه يواصل مسيرة هذا التيار فى صلبه الأساسى ، مع تطوير إمكانياته لكى تتناسب مع التجربة ، أو التجارب المتميزة التى يقدمها هؤلاء الشباب . وهو بهذا المعنى يحدث قطيعة مع التيار الذى كان قد انتشر فى فترة السبعينات فيما يعرف بالشعر الحداثى أحيانا وشعر الحساسية الجديدة أحياناً أخرى . هنا يقدم مصطفى عبد الله مع زملائه من الشعراء ما أحب أن اسميه الحداثة الأخرى أو الحداثة الحقيقية ، تلك التى تنطلق من محادثة الواقع فى تفصيلاته ولا تتعالى عليه . تجسد منحنياته ولا تغوص فى تجريدات ذهنية عنه ، تخلق بناء دراميا ناميا ولا ترصد أشتاتا من الصور التجريدية المتجاورة .

هذه الملامح واضحة فى شعر مصطفى عبد الله كما نرى فى النماذج المنشورة هنا . فى هذه النماذج – اضافة لما ذكرت – وعى شديد الحدة بتناقضات الواقع والذات الانسانية معاً . فى القصيدة الأولى تتوحد الحبيبة والوطن . والشاعر الذى يريد هجرهما لا يفعل ذلك ، ولن يفعل لأنه يعرف جيداً كم عذابه وكم حبه لهذا الوطن الحبيب . وفى القصيدة الثانية صراع شبيه ولكن بينه وبين صديق ، أو قل هو صراع بين شقين يعتملان بعنف داخل الشاعر ذاته أحدهما عدمى والآخر مثابر صامد ، ولا يبدو انتصار لأحد الطرفين فى نهاية القصيدة ، لأن هذا الصراع ومبرراته ، كما تشير القصيدة الأولى أعنف وأجل وأكثر تعقيداً من أن يحسم بهذه السهولة .

الشاعر استطاع فى القصيدتين أن ينطلق من تجربة متكاملة . لحظة نفسية تحمل تراثها ، وتقدم فى بناء متكامل متنامٍ. عبر الصراع وعبر الإيقاع الهادىء ولكن الحاد وعبر الصور الموغلة فى الخيال ولكنها ترتبط بخيوط تتلاق معاً ، وعبر لغة تبدو بسيطة ولكنها موغلة فى عمقها ، بالدلالة وليس بالألفاظ الضخمة الرنانة المقصودة ، وعبر غنائية محكمة تربط القصيدة .

هذه الخصائص لفن مصطفى عبد الله تجعل من الملامح العدمية البادية على رؤيته دعوة فنية جميلة للتخلص من هذه العدمية ، طالما إنك قادر على الإمساك – بعمق – بدوافعها فى تناقضات الواقع التى هى تناقضات نمطية ، من لم يعشها ، لايستطيع الزعم بأنه يعيش هذا الواقع . وشعر مصطفى قادر على أن يساعدنا على أن نعيش هذا الواقع فى صلبه الأساسى والذى هو – دون شك – مأساوى وكئيب ، وعلى أن نعى سر هذه المأساوية والكآبة . مستمتعين بقدرة هذا الشاعر على أن يضعنا فى هذه الحالة دون أن يصطنع ، أو أن يقول شيئاً زاعقاً أو مباشراً . فقط بالشعر الخالص .

وداعــــاً

هى الريحُ
– الآن – تقلع نحو الغروب
بأجنحةٍ من دخان
تحلّق فوق ركام الأكاذيب ـ
يئنّ صداها
سيلقف جثتها المثقلة
بكل العذاباتِ

خفقُ الظلام المعانقِ
ستهوى إليهِ
محطمة النبض عاريةً
غير بعض الجراح التى سوف تبلى
بمرِّ الزمن
ستطوى ارتعاش الأمانى
وموج الألمْ
رياحُ العدمْ

★★★

وهبتُك ماوهبتنى يداك
دموعى وأنات قلبى المعذبْ
وآمالى الكاذبات
يمرقن بين الضلوع
وميضاً يعيد إلىّ بقايا الوطن
وهبتك كل التعلات ، كل الخطايا
وهبتك نفسى
ويأسى من الأمل المستحيل
ويأسى من اليأس
ولن أستردّ الذى قد وهبتُ
لأنى أعيد إليك عطاياك
تلك العطايا التى ألبستنى
ثياب الخطايا وعار العُمُر
إليك ومنكِ
سوى أننى الآن أملك وحدى
إباء التخلى
وداعاً وداعاً
فقد ذقت من كأسك المرِّ حتى ثملتُ
وما عدت أدرى
سواد الرموش أم الموتُ يسكن فى مقلتيك

ولكننى منذ يوم التقينا
حملتُكِ بين الجوانح وجداً وحلماً وشوقاً
يصلى لعينيك ملء الخشوع
وحمّلْتُ وزر ليالى الخطيئة وحدى
وطال انتظارى
طال انتظارى فى بيت لحم
فما نطق الطفل فى مهدِهِ
ولا تركتنى قطعانهُم بالفلاة وحيدا
لأخفيَ عارى
وداعاً وداعاً
فإن الرحيل أخفُّ من العار
من التمتمات التى يحتويها رغاء الغنم
وإن الرحيلَ هو الحق حين تضيع المعالم
ويبقى العراء
يطَوق فى راحتيه العراء
يواريهما أفقٌ من دخان
وأهون للريح أن تسلك الطرق الخاوية
فمدّى جناحيك نحو الغروب
إلى حيث تدفن كُلّ الخطايا
إلى حيث يرقد كل الضحايا
تعانق أجسادهم فى اشتهاءِ
رياحُ العدمْ

حكاية عصفورين

كان دائما يلقانى بالليل
قادماً من عشه المعلّق فى غابة الصنوبر
حاملاً على يديه أسداً ميتا

ودائماً كان يحدثنى عن سيزان وبيكاسو
وعن التين والزيتون وطور سنين
وعن ساقيةٍ كان يتسلقها
كأرجوحة تدور فى الفضاء
وعن النوافذ التى تحاصر العالم
وعن عباس بن فرناس
وعن الشعر والشّعرى
وكنت دائماً آتيه من قرارة الحرمان
قادماً من وحشة الفقر وظمأ البحر
حاملاً على يدىّ حملاً ميتاً
ودائما كنت أحدّثه عن انهزام الموج فى المساء
وعن آخر حبيباتى
وعن أورفيوس وفاوست
وعرائس البحر الحبالى بالزبد .
كنا نتحلق فى مجلسنا كالعصافير المجهدة
ويشق الليل فجأة إعصارٌ حين يصرخ :
« من يستعبدنا وقد خلقنا الله أحراراً »
فيذكر جلجامش وعمر
وأذكر بروميثوس وسقراط
ونذكر معاً جيفارا والمسيح
ونحكى عن رجال ماتوا
وأطياف ننشرها فى الفضاء
علّها أن تردّ انكسار الأشياء
ونظل نلهث خلف القبور التى تركض فى الفضاء
تنشر الأحزان حولنا وفينا
فتدبُ الوحشة فىَّ
ويصحو موتاى
لأسامرهم وحدى
لم يكن يمسح دمعى

لأنه كان يحمل فى عينيه لون الليل
وفى أذنيه طنين الإوز من موسيقا بيتهوفن
كان لايؤمن بالضباب ويعشق المطر
وكنت أعشق السحاب وأؤمن بالسرابْ
كنا نتحلق فى مجلسنا كالعصافير المجهدة
فيحكى عن الحبيبة التى لاتخون
وعن السماء المفتوحة
للنخيل فقط وللنسور فقط
تنبثق الأحلام فى حكاياهُ
شلالاً من الوهج الذى يصهر بوابات الشمس
أوتاراً من الغبطة والفرح الكونى
ولا ينسى الليلَ
لأن الكروان كان يداعب أذنيه
والنساء اللاتى تركن صدورهن للريح
والرعاة الذين ينتظرون ساعة الغروبِ
يعزفون الناى والكمان
يلملون الحزن والوحشة والفرح العميق
تتحاور أشلاء الكون الهاجع بيننا
وتنكسر المسافة
ونظل نغدو فى الفضاء عصفورين تائهين
يحلمان بالظل الوارفِ
وبواحد من المواعيدِ
وكلمات من تاريخ الشمس
وسرٌ من أسرار الليل
لو سقطت أجنحة الحلم سقطنا معاً
لكنه كان دائماً يقول :
« ربما تُقبل الشمس غداً »
وكنت دائما أقول :
« ربما يقبل الموت غداً »

تواصل

□ فى القصـــة □

□ « ذكريات انسان هستيرى » – قصة قصيرة بقلم عبدالوهاب محمد الشربينى – سنترال دمياط :

الحكاية سرد لحياة بطل القصة محمد بقشيش منذ خرج من رحم أمه « بلغة القصة ذاتها » حتى آخر حياته ، مرورا بسرقة القروش من أبيه إلى أن يصير ولياً من أولياء الله ، بجوار سور نادى رياضى بالقاهرة ، وبنجاته من محاولة الانتحار مرتين .

ياأخ عبدالوهاب .. ليست القصة القصيرة تاريخ حياة شخص ، بل إنها بالأحرى ، لقطة واحدة دالة ، أو لحظة واحدة دالة من حياة الأشخاص . فمثلا الجملة التى كتبتها ومررت عليها سريعا « بدأ بسرقة القروش من أبيه » ، هذه تجربة فى حياة الانسان : رصدها وتخيلها ومتابعتها ، وتخيل معاناتها هذه الواقعة التى ألقيتها فى نصف سطر ومررت عليها ، فى يد الفنان ، القاص ، تتحول إلى قصة قصيرة . وقس على ذلك كل الجمل التى سطرتها دون معاناة . رغم أنك فى خطابك تقول غير ذلك . مواقف تشكل قصة قصيرة .

هل أغامر وأطالبك بدراسة اللغة ، نحوا وصرفا وقراءة ؟

☐ « فيلم عربى طويل » – قصة قصيرة بقلم القاص زكريا بركات – الأردن :

ثمة خطأ فى ذكر أسماء الشخصيات العامة فى العمل الأدبى ، نبيلة عبيد ، فاروق الفيشاوى ، ثم أخيرا إميل حبيبى .

ولعل هذا الخطأ هو درس المتغير فى الثابت دون ضرورة فنية ملحة . فلنردد معا شعر أبى الطيب :

ولم أر فى عيوب الناس شيئاً كنقص القادرين على التمام

☐ « عنبر الحريم – ضحكة مائعة» – قصتان لزكريا الشونى :

القصة القصيرة فن صعب، صعب فى اختيار الموضوع ، صعب فى اختيار الاسلوب ، صعب فى اختيار الكلمات ، صعب فى اختيار الشخوص . وقصتاك تفتقدان احساس الكاتب بهذه الصعوبة .

☐ « الميت كلب » – قصة قصيرة لزكريا الشونى :

خطر على القاص ، إذا أخذ على عاتقه أن يحول مثلا شعبيا إلى قصة قصيرة ، وتأتى الخطورة من اختلاف وجهات النظر فى تفسير المثل الشعبى ، إلا إذا كان مثل هذا التفسير مقصورا فى حد ذاته لمعارضة تفسير شائع .

فالمثل الذى حاول القاص أن يحاذيه هو « الجنازة حارة والميت كلب» و المثل ببساطة يقال لضجيج صاحب على أمر لا يستاهل هذا الضجيج . إلا أن القاص دخل « الحِتّة » وقص عن كلب مرفه مات ، فأفسد عمله بحرفية المثل .

☐ « يوم فى حياة امرأة » – قصة قصيرة لجابر عطية سركيس – المحلة الكبرى :

القصة القصيرة لا تتحمل التشتت ، فوحدة الموضوع من أهم لزومياتها . وانت بدأت برجل يرفض أن تعمل زوجته ، ثم تركت هذا الموضوع إلى أن هذه المرأة تشترى خبزا من فرن ، هنا مقتل للقصة ، ويزيد من هذا الفشل ألا علاقة بين جزئى القصة .

☐ « اليوم الثالث » – قصة قصيرة للقاص جابر عطية سركيس – المحلة الكبرى :

اذا اختار القاص أن ينشيء قصته على لسان طفل ، عليه أن يلاحظ خيال ومفردات وقدرات الطفل . واذا اختار أن يكتبها على لسان « متشرد » عليه أن يراعى نفس القاعدة ، وإن صعب عليه ، فعلى القاص أن يتجنب هذا الاختيار ، ويكتبها بلسان الغائب ، أو عن لسانه هو . ذلك واحد من تطبيقات شرط الصدق فى العمل الأدبى .

☐ « **أجنحة الصفاء** » – **قصة قصيرة للقاص طلعت رضوان** : ونفس القصة وردت إلى « أدب ونقد » بعنوان « برغوث » .

ولا نخفى أن باب « تواصل » وقف أمام هذه القصة طويلا ، لأن الجنس فيها غير موظف ، ولأن المجلة لا تنشر قصة تتخذ من الجنس نقطة محورية ، إلا اذا كان للقصة هدف اجتماعى أو انسانى . ولقد افتقدنا هذا الهدف فى القصة . هذه واحدة . الثانية أننى حين لخصت القصة بتفاصيلها لأستاذنا العزيز يحيى حقى ؛ لاحظ أن واقعة انتحار الشخصية الاساسية فى القصة ، غير منطقية ولا تتفق مع أحداث القصة .

☐ « **ابن الأصول** » – **قصة قصيرة بقلم محمد أحمد ابراهيم عيسى – المحمودية – البحيرة** :

تحكى القصة عن طالب أساء إلى أحد أساتذته ، والد الطالب موظف لا يذهب إلى العمل إلا أول الشهر ليقبض المرتب ، ويعمل مقاولا . جد الطالب الذى توفى كان حشاشا ، عم الطالب موظف فى جمعية استهلاكية يقوم بسرقتها فى حماية أمين الفلاحين .

واضح أن القصة من الأدب الانتقادى ، والشرط أن يكون **أدبا أولا** ، بمعنى أن يكون التعبير بالتشخيص ، وليس بالحكى ، مثل : كنت أعرف العم ، ثم يحكى معلوماته ، ومثل : عرفت من الجيران .. القصة القصيرة تشخيص أولا ، أى أن ترتسم فى مخيلة القارىء الشخصيات الحية والأحداث الحية .

☐ « **ثلاثية الشتاء الطويل** » – **قصة قصيرة لمحمود عمر – قويسنا** :

النثارات المتعددة هنا وهناك ، مالم تشكل فى ذهن القارىء – آخر الأمر – حدثا مصاغا صياغة جمالية فنية ، فإنها تبقى أجزاء مبعثرة . على الكاتب أن يتصور القارىء المتلقى ، وعليه أن يبنى عمله الفنى بصبر ودأب وليس بالقفز بالجمل والأحداث .

☐ « **الأصنام** » – **قصة قصيرة للقاص سعد القرش – سمنود – غربية** :

نبهنى الصديق القاص سعد القرش ، وهو يدفع إلىّ بقصتيه « الكلام المباح » و « الأصنام » . أنهما من انتاج عهد الغضارة . إلا أن قصة « الكلام المباح » من حقها أن تأخذ مكانها منشورة على صفحات هذه المجلة . وتبقى قصة « الأصنام » التى أقام بها مقارنة فنية وبالتشخيص بين امهاتنا ، هناك ، فى القرى والعزب والكفور ، وبين زوجة حديثة تهدم حياتها ، نصائح أمها ، وبعيدا عن هذه القضية فإن قلم الكاتب ، كان فى حاجة إلى القسوة على نفسه ، فلا يقدم لنا من الكلام إلا ما يخدم بناء القصة ، دون زيادة أو نقصان .

□ « البحث مستمر » – قصة قصيرة للقاص محمود حسن فرغلي :

فيصل شاب نابه فى المدرسة والجامعة والعمل ، التقى بميرفت زميلته فى المدرسة التى يعمل بها ، تحابا حب الفقراء . فيصل له قصة مع أسرته الفقيرة ، وميرفت لها قصة مع والدها الفقير ، وتقدم عبده الديب ، صبى الميكانيكى ، الذى عمل بالتهريب في السبعينات ، فكانت ثروته عمارة وثلاثة أزواج . وضم ميرفت كزوجة رابعة وضاع فيصل فى المصحات العقلية . وهكذا فى قصة واحدة ، نواجه عدة قصص قصيرة . فتحولت جميعا إلى حكايات تروى وفقط . شىء آخر : على الأدب أن يساعد الانسان فى حفظ توازنه فى هذا العالم .

□ محمد روميش □



■ فن تشكيلى ■

حول معرض عدلى رزق الله :

مائيات صغيرة

إدوار الخراط

فى « مائيات صغيرة » ١٩٨٩ يواصل عدلى رزق الله رحلته ، ولكنه هذه المرة ينصاع إلى هاجس قديم ظل يراوده سنوات طويلة ، يتأبى عليه غالباً ويطاوعه قليلاً ، أعنى بذلك هاجس « المنمنمة » ، أو هاجس الوجازة والدقة ولا أقول غواية التصغير .

وهى ظاهرة أخذت تؤكد وجودها فى الفترة الأخيرة عبر أكثر من ساحة من ساحات العمل الإبداعى ، فى الشعر الحداثى وفى « القصة ـ القصيدة » وفى الكتابات عبر النوعية التى تشتمل على الأجناس الأدبية القديمة المكرسة وتستلهم الأنواع الفنية بمواضعاتها المألوفة ، وتتجاوزها إلى ما يضمها ويفارقها وبذلك يغايرها .

ظاهرة تتطلب التأمل ، وتقتضى السؤال :

لماذا ؟ لماذا هذا التكثيف اذن ، هذه الوجازة ، هذا الحيز الذى لا اقول إنه مضغوط ، ولا أقول إنه ضيق ولا محاصر ، بل أقول إنه محكوم المنمنمة ، ولا أقول إنه

مهفهف أو هضيم فهو ، فى حيزّه هذا ، قوى الأساطين وجَزْل ، وأيّد الأركان . لماذا ؟

ذلك ان ايجاز العمل الفني هنا لا يعنى أنه « صغير » . اننى لاأقبل وصفه بأنه صغير إلا على سبيل التوصيف الظاهرى .

فهذه الأعمال ـ فى فنون الكتابة وفى الفنون التشكيلية سواء ـ ليست صغيرة القيمة ولا صغيرة الدلالة . بل هى أعمال فى ثناياها أو تخطيطاتها ، أو تجسيماتها الدقيقة إمكانات شاسعة ، لا من حيث « الايحاء » فقط (وفى هذا وحده بلاغة نادرة) بل من حيث « التحقق » الفعلى . فى طياتها الملموسة الوثيقة انفساح وسعة وشساعة لايمكن انكارها ، بل فيها شموخ احياناً وسموق يبلغ مبلغ الصرحية الشاهقة .

هذا الحجم اذن ليس « تصغيراً » ولا اختصاراً ، ليس اختزالا ولا هو تقليل وانتقاص ، بل يمكن أن يكون تاماً ـ واحياناً ، كاملًا ـ فى حدود ذاته ، وشديد الثراء ـ والتراكمية أيضاً ، بالرغم ـ أو بسبب ـ هذه الوجازة نفسها .

فلماذا ؟ لماذا اذن هذا الحيزّ الوثيق ؟

لن أركن لحظة واحدة إلى التعلّات العملية البراجماتية ، من نحو ضغوط العصر وازدحام إيقاع الحياة واعتبارات السوق ونحوها .

فهل أجد سبب هذه الظاهرة فى أن هذا « النص ـ التشكيلى » بذاته ، بما فيه من احتشاد ، من جدة غير المتوقّع ، من شعرية التكثيف ، ومن مفاجأة التكشف والاقتحام أحياناً ، ما يجعل قيمة الصدمة فيه أكبر وأقوى من أن تُحتمَل ، لو أنها تفجرت فى ازدهار شساعتها الكامنة بالقوة ، ولو أطلقت لها أعنة جموحها ، بكل انفساحها الحقيقى ، فلعها أن تكون من الطغيان والعرامة بحيث لاتطاق ، بأى قدر من السهولة ، بحيث يمكن أن توقف عملية التلقى نفسها ، فترفض أو تنكرَ أو تُدان .

لك أن تتصور أيا من مائيات عدَلى رزق الله هذه التى يسميها « صغيرة » فى كل شراسة امكاناتها الملموسة وقد اتخذت مساحات لوحاته « الكبيرة » المعتادة ، وأن تتصور قيمة طغيان الصدمة عندئذ .

● ● ●

فى هذه « المائيات الصغيرة » لا ينى الفنان يعود إلى ساحات هواه القديمة المتجددة أبداً يجوس فيها من جديد ولعله يوفق إلى لُقىً جديدة تلقى ضوءاً خلفياً باهراً على انجازاته القدمة أو على ارهاصات بأعمال قادمة .

وهو لا ينى يعالج تقنياته الأثيرة التى نعرفها عنه ، فى التلوين والتكوين ، فى تجسيد الأكواريل وعضويته ، أو حشويته ، أو لحميّة المائيات ، وفى استنباط قيم الألوان فى « الأبيض » أو « الأسود » (قيم النصاعة والشهوق أو قيم الشُبهة أو العُفرة أو الصُهبة أو الدُرية اللؤلؤية فى الأبيض ، وقيم السواد الأربد أو الرمادى الأصحر أو الأقهب أو حتى الأسحم الكامل النقى) ، ومازال يعتمد ثنائية البؤرة ، وثنائية التقسيم العرضى للوحة ، أو شكيل المفصلى لها ، ومازال ـ كما كان شأنه فى « البلوريات » يعود إلى بلوريات جديدة تنبثق فيها اللوحة بحركة كأنها فطرية الآن من فرط كمال تقنيتها ، من المركز إلى المحيط ، من بؤرة داكنه إلى محيط مضىء ، أو على العكس من مركز رحمى متوهج ومشتعل إلى محيط دائرى مسْوَدّ قابض وكأنه (على عكس كل معتاد) محيط كظيم ومكتوم يُحيلك إلى غوْر سراديقّ متلألىء بالنور أو متقد الاحتدام .

مازالت تنويعاته تجرى بإحكام على تشكيلات الدائرة وغير الكاملة والمتحركة باستمرار ، وتشكيلات المخروط الاسطوانى أو شبه المخروط المحتشد بمادته أو المثلث المجسم المتعضّى .

ومع ذلك ، وعلى إحكام الحيزّ ، فان خاصيته من أعماله الماضية سوف تتأكد هنا : خاصية التمزق المحكوم ، أو اتساق الاشلاء ، شلواً شلواً ، فى كُلّ واحد .

غير مقسوم . فكاننا – على السلم المجازى الانفعالى – نشهد تبلور قسمات أساسية كانت مضمرة فى الأعمال الأخرى ، اذ نجد التفكك والانفصام التشكيلى يوحى لنا بالانفجار الوجدانى – ولعله الغضب الكظيم ، ولكن تماسك اللوحة النهائى هو الذى يقول – بينما لا يقول قط – أن ثمّ حناناً وحباً فى الكون لا شك فيه ، وليس فقط فى التكوين .

فى مرحلة اولى من مراحل « المائيات الصغيرة » سوف تسود توافيق سلسلة ، وتلوينات متمازجة ، وتراوجات (هى تنسيقات نغمية ناعمة) من الأبيض والأشهب ، والأخضر الفاتح جداً ، والأصفر المصفّى الذى نفيت عنه كل شبهة نباتية لحميتها قد تشربت بها كينونة رخامية أو مرمرية ، ومازال للأبيض وجوده الأساسى فى هذه اللوحات – المنمنمات الأولى ، وما زال لمفردات المثلث أو المخروط سيادتها بما يوحى ، من بعيد ، بسيقان لجيمة ، أو بأفخاذ عمدانية ، كما لعله يوحى بهياكل عريقة مكرسة لطقوس بدائية وقائمة ابداً ، أو بمعابد مقدسات شبقية عتيدة) ، فيما تشغل الدائريات خلفية التكوين ، بنسب أصغر وأبعد وأهون وزناً ولكنها حتمية وضرورية بشكل نهائى لوجود هذا الاتزان فى اللوحة ، وهذا الثبات فى المكان ، الذي لا غنى عنه للدرامية الانفعالية المحكومة (بما يوحى بأن الرأس الأنثوى ، والشعر النسائى الوَحْف الخصيب الذى يبدو سابغاً وشاملاً على « صغر » حجمه ، والوجه الكونى المطموس الملامح لأنه غير متعين بل هو يتجاوز كل ذات ويشتمل على كل ذات ، هذه كلها هى التى تساند وتقيم طغيان الجسدانية الكونية المشارفة على الفضيحة – والفضيحة قيمة ايجابية- لأنها هتك لأستار المداجاة والمداراة والكذب على النفس وعلى الآخرين) .

هنا قد صُفّى العمل الماضى وطهر وكثف ، وأشبع أيضاً فى حيزه الذى لا اصفه لحظة واحدة بأنه محدود بل أؤكد مرة أخرى على لا محدوديته .

التشكيل أو التكوين هنا – وفى سائر المائيات الصغيرة – يرتكز على بؤرة – بل على ابرة – مركزية ، تتفجر منها اللوحة – كأنما يتفجر الوجود – فى شتى التجليات بعلاماته العضوية – الصخرية ، الجسدية – الكونية التى نعرفها عن هذا الفنان حق المعرفة .

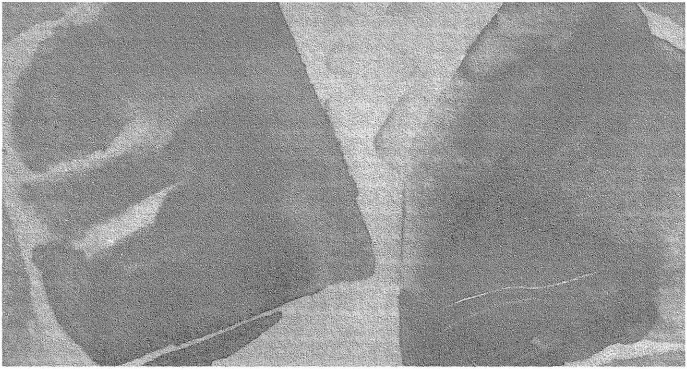
•••

لكن هذا الصفاء الشفاف ، تلك النقاوة الطهرانية بمعنى من المعانى سوف ينقل وشيكاً إلى نوع من الحمأة الخضراء الكثيفة ، كأن فيها قوماً نباتيا أو طحلبياً ، أو غَضير العُشْبيّة ، وسوف يعنف الأحمر ويدكن ، وبدلاً من انبثاق مرهف للنحر فى كنّ رخامى مرمرى مُبيْضّ ، سوف ترتفع فيمتان متساويتان ، اذ تصبح البؤرة المفتوحة مشقوقة وقائمة ، كأنها ثمرة جميز هائلة ناضجة تنبض بالطلب ، هى تجسيد حىّ للحشا الحميمة ، بنوع من الكمدة المخضرة الفيروزية القائمة المبطنة بدموية متقلبة مكتومة ، أما القيمة التى تعدل ذلك الغوص الجسدانى فهى معمارية التكوين – أو صرحيته – التى نعهدها عن الفنان ، سعياً إلى توازن عمله وتمام موسيقيته .

ان الصرحية هنا تنتقل إلى مجمل تشكيل اللوحة ، وتمنحها شموخا ورسوخاً ، بينما كان فى مرحلة أولى يتركز على القسم التحتى فى التشكيل ، وصخرية السيقان فحسب تتحول إلى صرحية الكيان كله الذى يصبح ، من ثَمّ ، تشكيلاً صرحياً مركبا ومتجاوباً ، فى داخل إطاره الدقيق الذى ينسينا ، بذاته ، أنه إطار ، وأنه رقيق ، فهل يصح أن أقول اننا من هذا الاطار نلقى نظرة تنفتح لنا بها أكوان شاسعة وراسية الأوطاد ؟

وهل يحق لى – كما يحق لأى أحد تأويله الممكن – أن أجد صروحاً سلتية (Celtic Monuments) فى داخل – خارج الأطر ، مكرساً لعبادة الجسدانية المؤهلة والنشوة الحسية الصوفية معاً ؟ وهل يحق لى – كما تحق لأى أحد رؤيته – أن أرى فى هذه المادة أنثوية العالم نفسه الملهمة بنور كأنه من غير العالم ؟

ان الشكل التشخصى الأنثوى الذى لما تكد اللوحة



توحى به من غير سفور الافصاح يختفى مرة خلف صخور الثديين الهائلين ، ويتوارى مرة خلف مادة الساقين اللتين تستغرقان العالم .

وهو ، هو نفسه ، الذى يرتكز الآن ، ويستقر ، بدلاً من نوع من التوتر والتوفز والتفتح القلق فى مراحل سابقة .

أما الرؤية اللونية فانظر إلى صفرة الياقوت (التوباز) المقطرة وانظر فيروزية اللازورد الضخم البدائية ، ان الخشونة التى توحى بها صخرية المادة تُنعمّها نقاوة وتمازج الألوان المستنبطة ، بفرادة معينة ، من أحجار الكون الكريمة .

ولكنى أرى وراء الفخذ ــ العنقاء ــ الصقر كما أرى وراء الفخذ العمود الهيكل ، وعبر الأشلاء الأنثوية الصخرية المبسوطة الجناحين ، مفكوكة عبر فجوات من الأبيض الصافى (الأبيض هنا ليس فراغاً بل عنصر تكوين) أرى بعد ذلك كل هذا التوازن الذى يوثق إسار اللوحة ، ولعلنى كنت افتقده فى كثير من اللوحات القديمة « الكبيرة » .

تأتى بعد مجموعة ، أو فلك من اللوحات لعلها تستكين إلى نوع من « الرومانسية الصارمة » أو الشعرية المصفاة من عرامة اللحمية . فهل يأتى صفاؤها ــ فقط ــ من صغر المقاسات ، وإيجاز اللون ؟

استطيع أن اراها وقد كَبُرَت ــ او استعادت كِبَرها وكبْرها ــ فأجد الصفاء ساحقاً ، حقاً ، وأجد الشعر يكاد لا يحتمل .

فى هذه المجموعة نغمة تجريدية أو توشك أن تكون تجريدية ، التشخيص فيها ينأى ، وفيها لونية موسيقية خاصة ، لها رنين بلّورى صاف كأنه صدى الكريستال المُوَقَّع ، وتسود اللوحات ايحاءات بالسحاب أو الغيام ، واشارات ناعمة بنوع من النباتية المُبطَّنة بأنوثة شفافة خلصت من حوشيّتها (التى سوف تستعيدها بكل اضطرامها ، بعد قليل) .

ومع ذلك فان الملحوظ فى كل عمل رزق الله هو حسيّة اللمسة اللونية ، وما يكاد يقارب الخاصية النحتية فيه ، بالاضافة إلى معماريتها ، أعنى أهمية خشونة اللمسة أو نعومتها ، وحضور « مادة » اللون ، حضوراً فزيقياً يكاد يكون له استقلاله ، أى وجوده بحقه هو ، لا باعتباره أداة أو وسيطاً للتعبير ، بل باعتباره وجوداً

وكياناً لا ينفصم عن مضمونه المكنون المنصهر فى مادته بلا انفصال .

●●●

فى « المائيات الصغيرة » نوستالجيا إلى البلوريات المائية ، الكبيرة ، حنين إلى العودة إلى مراتع انجاز فنى خاص طالما ذرعَها الفنان وعاد منها بلقُاه الخاصة .

وفى البللوريات صغير أو كبيرة ، سوف نجد الفنان يعالج احدى غواياته الأثيرة التى قلت عنها مرة : كيف يصبح الحجر عضوياً ؟ كيف تكون الجسدانية رخامية ! وهو هنا يتناولها بشكل صريح (فإنه فى مجمل أعماله لا يكف عن تناولها مرة بملء اليدين ومرة بالمس الرقيق ، سواء) .

ولكن ما يستدعى النظر هنا ، ربما ، هو خصوصية جديدة ، قديمة ، فها هو ذا يعود ، على نحو آخر ، إلى قيمة الوردة ـ القوقعة ـ الرحم ، إذ نجد إيحاءً نباتياً وهل أقول : ونوعاً من النباتية المورقة ، هذا الالتفاف الذى نجده فى تضام ، وتفتح أزهار وثمار ـ مترعة بعصارة جنسية ومرققة فى الوقت نفسه إلى حد البللورية ؟ أهى هنا ، فى تلك المجموعة ، أم فى سائر عمله ، تلك الانثوية التى تتجلى فى حلمات الثمار المكتنزة ، وفى أنداء الفاكهة المشبعة بالحنوّ والشهوية معاً ؟

ولن نخطىء بالطبع أن نجد التقنية التى طالما عرفناها عن الفنان . تلك البؤرة الكثيفة الداكنة فى المحيط الفاتح الرقراق ، أو على العكس البؤرة الشفافة أو الفاتحة أو المضيئة فى قلب تكوين محيطىّ داكن مربدّ أو صريح القتامة والسواد .

ألم يكن ممكنا ـ فى هذه المرحلة ـ أن يخلد الفنان إلى نوع من هدوء التحقيق وسكونه ؟ يعنى أن يلوذ بالصحو ، بالعقل ؟ وان يلجأ إلى الحلول الهرمية ، المستقرة ، التى طالما وصل إليها منذ سنوات ، وإلى المنشور الضوئى العذب الساجى الذى طالما عرفه واستوحاه ؟ .

لا ، لم يكن ذلك ممكنا ، قط ، لو أنك قرأته « قراءة » صحيحة . لحسن الحظ . لأن هذا النوع من الهدوء والسكينة فى رأيى هو بداية الهبوط ، ما فى الفن ركون إلى دعة وسكون . وكل سكينة فيه خادعة ومراوغة .

فها هو ذا الفنان ـ إذن ـ يثب ويهوى إلى العرامة والغضب وجيشان الألوان الداكنة المحتشدة .

وها هى ذى تكويناته تتخلى عن بساطتها الأولى ، وتزداد تعقداً .

سوف تجد هنا قتامة الأحمر المحتقن بُربدةٍ مُسْودَّة ، وصُحرة الغُبرة المحمرة ، ونوعاً من رمادية صخرية كأنها أثرية أو جيولوجية ، وخضرة ليست نباتية على الاطلاق بل تتشرب لوناً حجرياً آتياً من سراديب الأرض أو أورقة كهوف سحيقة ، منتزعاً منها لكى يتلبس عضوية جسمانية مؤهلة .

سوف نجد عائشة ذات الجناحين العريضين الصخريين ، بكتلتهما التى تكاد تكون ساحقة الثقل ، وهما فى الوقت نفسه جناحا فراشة هائلة وداكنة لكنها تظل تظل أثيرية محلقة فى شعر الشبق ، وكأنك ترى فيهما ، كذلك ، شقىّ عباءة حجرية ومرفرفة .

هذه الثنائية ملمح رئيسى فى عمل هذا الفنان ومع ذلك كله ، مع الحوشية والتفجر اللونى ، هناك القانون .

هناك دائماً ـ أو غالباً ـ القانون خلف الجيشان ، والقاعدة الثابتة وراء الحرية والتدفق .

جَربَّ أن تسقط اللون ، لحظة ، عن هذه اللوحات لكى ترى وراءه عَظْم الهيكل ، أى بنية التركيب الباطنة ، وسوف يتجلى لك قانون تشكيلى صارم مقترن بالثلاثيات (هى دائماً مكسورة نصفين ، أى أنها ثنائية) قانون يتعلق بالتكوين الهرمىّ ، أو المخروطى ، يُبطن تجسيد اللوحة ، وتسانده دائرية (تزداد أهمية فى اللوحات الأخيرة) حتى يتخلق من ذلك كله توازن اللوحة ، ومايثبتها ويرسيها .

هذا الشكل الأنثوى القائم الثابت ، المحلق الطيار معاً ، مبسوط الجناحين وكامناً بين شقىّ الصخر ـ الوشاح ، هو أيضاً لغز العالم الأنثوى المادة ، صخرياً ذائباً مصهوراً ، ومصمت الكتلة ثقيل الوطأة معا ، جياشاً متقلباً وكأنه جامد ثابت لا يريم أبداً ، فى آن معاً .

ومع ذلك فإن هذه العناصر الهيرومافروديتية ، أنثوية وذكرية معاً ، تظل تشقّ أحجبة الرؤية ، لك إذا شئت أى ترى العلامات القضيبية الواضحة متلبسة بالاشياء الأنثوية المخضلة اللون ، كما أن لك إذا شئت أن تلمس أيروطيقية اللون وشهوية السافرة المفصحة ، فى الوقت الذى تخفى فيه أو تتجلى ، قليلا أو كثيراً ، ايروطيقية التشكيل وتغمض أو تبدو مرجعيته التشخيصية .

ولك أن تجد ثنائية أخرى تنضاف إلى الشغف بل الولع بالثنائية عند هذا الفنان ، عندما ترى ، وتحس ، الصخر الرمادى البارد ، كأنه من حمم البراكين الميتة القديمة ، مقابل النار الجسدانية السماوية ذات الألسنة الشبقية المتقدة .

وهناك ، بالطبع ، العزف المستمر على امكانيات الأبيض ، مفتوحاً ومغلقاً ، وعلى تبادلات الأبيض والداكن ، وتداخلاتهما ، وعلى قيم الألوان القائمة ، جميعاً ، فى ثنائية متصلة ودائبة العمل .

وإذا كنت قد عددت لك نماذج من هذه الثنائيات فإنما لأؤكد ، مرة أخرى ، ثنائية التشكيل التى تكاد تكون محوراً أساسياً فى عمل الفنان ، فيما يتعلق بالمفردات القائمة فى اللوحة ـ فهى دائما اثنان حتى لو كانت رباعية ، أو واحدة مقسومة نصفين ، وهكذا ـ أو فيما يتعلق بتجاوب البؤرة والمحيط ، وما أسميه اشعاع المركز الداخلى نحو الدائرة الخارجية ، أو بالعكس جاذبيته لها ، فى حركة مد وجزر متصلة أو متراوحة .

ومن هنا ـ أيضاً ـ تأتى درامية اللوحة ، وديناميتها . مرة أخرى لن تجد سكوناً رازحاً فى لوحة هذا الفنان .

فيها عى الأغلب حركة دائرية تشكيلية وانفعالية معاً ، اللوحة عنده ليست مشهداً ثابتاً ولا طبيعة صامتة (أو ميتة بالتعبير الفرنسى) بل فيها عناصر تشكيلية دينامية ، ذلك « التجاذب ـ التنافر » بين البؤرة والمحيط ، ذلك « التزاوج ـ التحاور » بين مفردات اللوحة ، وذلك « التساوق ـ التنافر » بين احتدام الألوان وشفافيتها ، بين كثافتها وصفائها ، ثم ذلك « التناقض ـ التناسق » التكوينىّ الاساسىّ فى خامة اللوحة ، بنفسها ، بين « خفة » الألوان المائية التى تفترض النقاوة والنور والمفهفة الشاحبة الرفافة وبين « عجينة » المادة اللونية الغنية التى يقارب بها الفنان ـ ويتجاوز أحياناً ـ خامة الزيت أو الأكريليك أو غيرها من الخامات « الكثيفة » .

ومن هنا ، أيضا ـ من هذه الحركية أو الدرامية الدائبة العمل بين كل تلك الثنائيات فى تمازجها وتداخلها وتجاوباتها المختلفة تأتى خصيصة « اللا مكانية » عند هذا الفنان .

إن اللوحة (أو التمثال) فى جوهرها عمل « فى المكان » لأن الحيزّ المكانى هو خصيصته الأولى ، ولأنك تتلقاه ـ فى هذا الحيز ـ دفعة واحدة ، على خلاف القصة أو الرواية أو القصيدة أو العمل الموسيقى الذى لابد أن تتلقاه « فى الزمن » ، السطور الأولى أو المقدمة الموسيقية فى الأول ، لا مفر من ذلك ، ثم يأتى جسم العمل ممدوداً فى الزمن ، تقرأه فى ساعات أو أيام ، أو تسمعه فى دقائق أو ساعات .

وصحيح ـ مع ذلك ـ أن هذه الفنون « فى الزمان » قد تحدّت ، وكسرت أحياناً هذا القيد الزمانى ، فى تجلياتها الحداثية ، ويمكنك إذا شئت أن تقرأ « زامة والتنين » مثلا ، أو « الزمن الآخر » أو حتى « ترابها زعفران » من أى موقع أحببت ـ فيما عدا

استثناءً أو اثنين ــ ولكنك بالرغم من ذلك لا تستطيع أن تقرأها ــ أو تسمع ما ينحو منحاها من أعمال موسيقية ــ فى الزمن. لا تستطيع أن « تراها » دفعة واحدة ، إلا على سبيل المجاز ، وعند الرؤية (أو القراءة أو التلقى) غير الأولى (الثانية أو الثالثة بعد الألف) .

ما أزعم ، هنا أولا ، هو أن اللوحة الفنية عند عدلى رزق الله ، وعند فنانين آخرين أيضاً ــ تجرى « فى الزمن » ، أى إنك لن تراها ، فى خطفة واحدة من الرؤية ، كما ترى المشهد المكانى الساكن ، بل أن طبيعتها الدرامية ، الحركية ، تدفعك لأن تتلقاها « فى الزمن » ، لا باعتبارها قطعة معلقة على الجدار ، أى تتلقى خطاها نحوك ، وتحركها المستمر بازائك خطوة بعد خطوة ، وحركة تتركب عليها حركات متعاقبة ، ومتسلسلة. وما أزعمه ثانيا على وجه أخص ، وما أعرف ان الفنان يعنى به عناية خاصة ، هو أن هذه « المائيات الصغيرة » بالذات ، فى مجملها ، هى عمل فنى واحد ، متعاقب الزمنية ، يجب أن تتلقاها فى زمنيتها ، وفى تسلسلها الزمنى ، لوحة بعد لوحة تتنامى ، ومجموعة تلى المجموعة التى تتلوها (ولك إذا شئت أن تكسر هذه التعاقبية الزمنية ، على النسق الذى تراه ، ولكن لا مفر من « التعاقبية » الزمنية ، فى ذاتها ، أياً كان تسلسلها) .

فهل فى ذلك ــ أى فى زمنية التلقى ــ معنى آخر ، وضرورى ، لـ « الصغر » فى حيز هذه اللوحات ، هل هى بحجمها « الصغير » هذا تفرض عليك تلقيها ، باعتبارها عملًا واحداً ، فى الزمن ، لا باعتبارها لوحات منفصلة ، مقطوعة ، كلًا منها على حدة ، فى المكان ؟ أفى هذا سر من أسرار « وجازة » العمل الفنى الذى بدأت منها هذا الحديث ؟

أريد أن أختم هنا بسؤال واحد ، وثيق العمل ، بهذه « المائيات الصغيرة » ، ولكنه ينسحب على كل الأعمال الفنية التى تجرى هذا المجرى ، إذ تتحدى المكانية ، من ناحية أو تتحدى الزمانية من ناحية أخرى ، اللصيقة ، أيهما ، بالجنس الفنى الذى تنتمى إليه ، وتخرج عنه .

أليس انتفاء المكانية فى العمل التشكيلى ، وتحدّى الزمانية فى القصيدة ، أو الرواية أو الموسيقى ، انتفاءً للمقولتين معاً ؟ نحن نعرف أن « الزمان » لا وجود له إلا فى « المكان » ، وانه خارج المكان لا يوجد ــ ولايتصور أن يوجد ــ الزمان .

وعلى الرغم من تعاقبية التلقى الفنىّ ، بالنسبة للأعمال التشكيلية (أى للعمل التشكيلى الواحد) فإن تجرده هذا عن المكانية يجعله ، كذلك ، لا زمنياً ، موجوداً خارج الزمن ، وغير مقيد به .

وهو نفس الوضع الذى ينتهى إليه تلقى العمل الفنى القولى أو الكتابى أو الموسيقىّ لا لأنها ، هذه المرة تتحدى المكانية ، بل لأنها تتحدى ، وتسائل التعاقبية المفروضة عليها ، تكسرها وتغيّرها ، وتركزها فى « لحظة » حتى لتتحول « اللحظة » إلى « موقع » « فى المكان » ، فيرتفع عنها قيد الزمنية والمكانية معا .

●●●

أتصور أن ما يعنينا ، هنا ، أساسا ، هو تلك الخاصية الدرامية ، الدينامية ، فى جوهر هذه الأعمال .

وهى خاصية تنبع من (وتصب فى) « الثنائيات المضفورة » فى هذه الأعمال . أو فى هذا العمل الفنى الواحد الذى هو ، فى يقينى ، كبير .

٢٦ مايو ١٩٨٩

تأويل أول

فى النقطة الحرجة التى يتفتق فيها الغسق انطلقت أنقب عن بوارقك والاسكندرية فى عُنُقى .

حدّقتْ إليّ وأحدقتْ بى العيون الرحميّة ، وخفقت أجنحة الطيور الصخرية .

تدق جدرانُ قلبى التى ضُربت نطاقاً حول سماء بيضاء لا أفق لها ، شفافيتها عميقة البياض محاريّة ، جفّت عنها آباد من البحار العتيقة .

ذيل الطاووس هو أيضاً شعلةُ قوقعة ، وهلاميةُ السمكةِ الحمراء هى شفاه زرقاء بنفسجية تفترّ فى ابتسامة الموت شَبَقاً .

أما وَرَق الأرحام المتأججة بوهج مشقوق فهو ارتعاشات وردة ندية مبلولة بمَنّى فَجْرِها . الطير المكبَّل فى عضويته يشق بيضة الكون الحجرية .

أشعة السماء خضراء أشواكٌ على حراشيف الثدى المكتنز بإمكانياتٍ لا منتهية ، تتوغل حتى الحشفة الصفراء الخضراء بين فخذين نورانيتين، شمعة متواضعة وفخور معاً بين لدونتين ، هى قبة الكون .

نور يجّ من قلب رغبةٍ جيولوجية .

جنين الجسد متكور مضموم داخل مكعّب المنشور الضوئى القزّحى بكل قسوته المدببة .

اكتنان الالتمام فى النار المائية بين قبضة الأصابع التى يتسرب منها رملُ جسد لا يمكن أن يتفتت .

كيف يمكن أن تتحول فِلَذ الأجساد إلى شرائح من رؤيا المعمدانى ؟

وكيف يمكن أن يصبح بلور الشفتين ناراً زرقاء لا انطفاء لها ولا تُحتمل وقدتها ؟

نافورات السماء الخريفية ينطبق عليها فم عنيد .

والأسى عصافير مقصوصة الجناح .

لحم الغضب المرتاح على صخر العنق الناعم شفتان تحملان موت العالم .

طيات الجسم الصخرى تفاحة ليمونة قوّقعة مشقوقة ينزغ من شقها نبْتُ الخصوبةُ الزغبُ الخوص عمودُ اللوتس والنخيل .

مدفأة الرحم المكنونة بَذَخُ الداخل البلورى .

عظام سائلة بركانية الحمم انبثاق الأصفر الكمونى الفاتح فى قلب الزرقة الرخامية الكلية قضبان وأنابيب وأسوار مكسورة على سماء غاضبة أشواك الصبار حنان القبلة غير التامة أبداً .

القرد الإلهى القديم تعويذة فيروزية عاقلة فى قلب الجمُوح .

دخول السماء البيضاء المحترقة فى قلب لحم الجسد عبر الزجاج المنير اللامع طعنة نور طعنة حم جوهرةٍ مكسورة فى مخالب مشرعة هى نفسها أوراق الورد المخملية .

ركن الجسد سائل وقوامه متخثر .

أما الوجه الأنثوى المتشظىّ داخل رِحْمِه داخل عباءته النباتية فهو أيضاً نخلة بنفسجية كعبّاد الشمس .

وموج البحر قد تجمد فى بلورات الرمل تحت قدمى امرأةٍ نخلةٍ تقف على سماء آسنة .

احتضان الأشباح (التى تحولت نوراً) لشجرة العذاب .

عدوانية اللحم صرخة فى وجه القهر .

تسبيح للخصوبة والأنوثة وانكشاف البؤرة بلا مناعة هو التحدى النهائى .

هللويا للجسد ، هللويا للسماء فى الجسد .

١٩٨٦/١١/١٧

تأويل ثانٍ

مادة الأنثوية الملتبسة صخرٍ رمادىّ وأرجوانىّ ونشوة محتقنة .

مادة الكون ، ممزّقة ومبعثرةً ، يضمها حضنُ التكوين الوثيق .

بللوريةُ الأشواق ايقاعُ الكريستال احتدامُ الشهويةّ .

أوراقٌ مخضرةٌ ملتفة تحمى قلب التقديس الحريز المنتهك معاً .

فِلَذ الفيروز واللازورد ، ذائبة ناعمة ، وحوشية ، صافية وعكرة ، تقذف بها عرامةٌ كونية ، وهى مع ذلك لا تكفّ عن فورانها العضوى المضطرم .

أشلاء الحجر المسكوبة فى فيض حنينٍ قديم ، بل عريق .

كرة الاشتعال المنبعجة مقطوعة ــ وقاطعة ــ دكنتها مشعة ، وأبضاعها معربدةُ الجموح ، فى وثاقة أعنتها المحكومةِ الانطلاق .

تفتقات الرخام المزدهر النضر نعومته منيعة لا تُنال ، طرىٌّ يلمّ أحراش الرحم الخفيةّ ، محدِقٌ ومحاصَر .

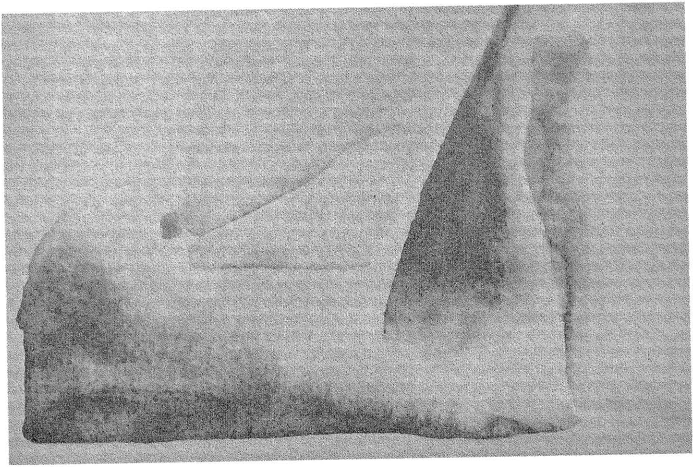
شق الافخاذ المخروطية فَضيحة البراءة الأولية ، موسيقية المعمار الراسخة .

القالب القضيبىّ الغامض خضوره ضارب فى تجليات الأنوثة الشهيدة ، عمود هائل وعنيد أمام طغمتها الطاغية .

ألسنة اللهب المكنونة تلعق حَجْر الكهوف الرمادية المربدّةِ الصهْبة .

وحمرة الاحشاء الحميمة ، محتقنةً أو وردية ، تجاور خضرة الطحالب القاتمة أو دِمْنة الحمأة العشبية ، فى حوارٍ سرّى .

غدائرك الدائرية مَحَبة عذبة جافية وشهباء وصلبة القوام ، قُببٌ فلكية مبتورة الأوتار .



وتقاسيم مُحيَّاك نعَّمَتْها أيدى الشهوات والأشواق المحبَطة والمتحققة معاً ، فينوس وَالدالية بدائية ممسوحة التقاطيع ، وجهها يملأ جسديِ ، بطن بيرسيفون الخفىّ .

موجك الرقراق قد تجمد فى حناياى ، فى مدّه وجزْره ، قد غرس أنيابه فى طينة كهوف القلب الزرقاء .

عجينةٌ جَسدَانية وثيرة أغوص فى أغوارها ولا أمس ملامستها بأدنى كشط ، جرحك برىء مع تقطّر نقطةِ دمٍ واحدةٌ مهما كانت مُثنَّاة إلى غير نهاية .

براكين سؤالى عن جسديةٌ الكينونة ، عن كينونة الجسد ، صبَوَات وجدٍ مدفونة وباسقة فى عَنان السماء ، وعذابات لا تهن ولا تبلى .

صَبَّار السحاب الناعم نزعت عنه أشواكه ، وسُلِست منه العساليج ، يسوده السنىّ . والشساعة الفسيحة لؤلؤيةٌ أحياناً ، دُرِّيةُ ، دُرِّيةُ السُطوح .

الجسد النِسوىّ قد شفّ حتى استحال إلى ضوءٍ وسماء .

رومانسيةٌ صارمة .

صروح الأوثان الخام تبتهل إلى الانسانىّ البحت فى دخيلتنا وفى دخيلتها معاً ، وهى الآلهة الخرساء الماثلة فى غير مكان .

الأعمدة السلتية المغروسة فى غير زمن .

الأبيض الداكن ـ أو الناصع ـ تنشقُّ عنه كبِدٌ حَرَّى قائمة تنهشها ، بلا توقف ، صقور الساقين الأملودين المرفوعتين .

والقتامة غَبَشٌ غسقىّ فى مساء دائمٌ ونقىّ فيه صَحْو العالم الأشهب الشفاف .

للصخر أثداء قائمة الحَلَمات تبضّ بلبن النعمة المحجوز ، ثمار التمر مترعة ، أعمدة مائلة مكتنزة بعصارة البَذْح المنتصب ، ومَنِىّ الفرح قاتم الاحمرار .

السطوح البضة مرمرية مدوَّرة التعاريج ، وياقوتية صفراء . السطوح المُرْبَدَّة الصهباء ، والياقوتية الصفراء الصَرّاح ، حنينٌ طَهُور ومَشُوب .

مراودة عشق لونيةٌ لأنثوية العالم ، لا تنتهى .

صقر ـ عنقاء ـ فخذ هيكلية عمود العالم المقسوم الملثم ـ زرقاء كامدة رمادية صهباء مكتومة أو شفافة اللحْم ، مزدهرة شرسة وكظيم .

نشيد كون إلى رامة الصرحيّة ، كاملة الأنثوية ، صوفية الشبَق .

نشيد لون وتشكيل إلى عائشة الفراشة المحلقة الراسخة الجناحين .

نشيد اللون والكون ، موسيقيةٌ عارمة ولحميةٌ ، عارفة ومحترقة الروح ، مرفوعة إلى المرأة المحبوبة ، فى حمىَّ يَخور طَقْسٍ جسدىّ ، حوشىُّ التلوين ، محتشِدَ العجين ، وفى نور وعيٍ مدبِّر ، معمارىُّ التكوين ، ماثل الوجود فى غير مكان ، فى غير زمن .

١٩٨٩/٥/٢٦

رؤيـة نقديـة

جو المتعذر كبته في :

نجمة أغسطس لصُنع الله ابراهيم

أفنان القاسم

صدرت عن دار سندباد رواية صُنع الله ابراهيم « نجمة اغسطس » بقلم المترجم النشط جان - فرانسوا فوركاد ، وللمناسبة سنتعرض لنقطتين أساسيتين في الرواية[1]: الطريقة السردية وبنية الأبعاد المضمونية .

الطريقة السردية

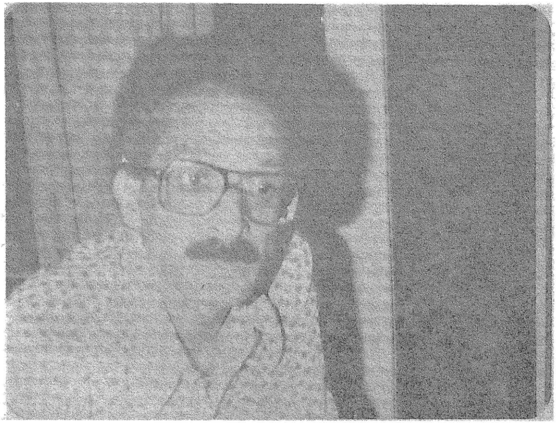
اذا كان مفهوم النص الكلاسيكي مقدمة فعقدة فحل ، فما كتبه صنع الله ابراهيم يمكن تكثيفه بمصطلح « الرصد ـ السرد » ، فهو يرصد أحداثاً لا علاقة فيما بينها،ولأجل تحقيق الرواية المتوخاة يقوم بسردها ، وتتخلل السردية بعض الذكريات والخواطر الانسانية .. أو الوصف الطويل المتعب (ص ٨٣ نص عربي) . وعلى عكس النص الكلاسيكي أو الكلاسيكي الجديد ، يركز الكاتب على تفاصيل سردية تدفعنا الى سطح الحبكة بدلاً من الغوص في أعماقها ، وتنأى بنا بعيداً عن الراوي ، حتى وإن عرفنا ساعة تناوله الطعام أو حُبه للبيرة وتفضيله الشاي على القهوة . فالانفصام العلائقي بين الراوي سارد الاحداث والأحداث يترجمه الانفصام بين السرد المقروء والقارىء ، هذه المسافة يحافظ عليها النص من السطر الأول حتى السطر الأخير ، فهو نص غير ـ أرسطوطالي ، يعبر عن « المتعذر كبته » في المجتمع المصري ، وفي الفترة الناصرية ، وخاصة فترة بناء السد العالي .

ومن منطلق مبدأ « اللامكبوت » الذى هو عنصر جديد فى الرواية المصرية المكبوتة والمقموعة ، والذى هو مبدأ ضد ـ المكبوت ، وضد السائد ، وبالتالى للكشف عن المكبوت ، وفضح المقموع ، يكتفى الكاتب/الراوى بقول المقموع ليفضحه ، وسرد المكبوت ليكشف عنه ، ونقل كل شيء من خارج الأشياء للقف على حقيقة السطحية المرعبة فيها ، فنبقى معلقين فى فراغها المادى ، الذى ينطق بتحجيم الانسان ، وافراغه من انسانيته ، فلم يبق إلا الآلى ، الميكانيكى ، فيه مثلما يعبر عنه النص التالى : « رأيت عجوزاً يرتدى قميصاً مخططاً ، اتجه الى مصرع الباب ، وراح يدور معه ، وواصل دورانه ، ثم قفز العجوز منه ، وهو يلهث » .

فالنقل « الأمين » للأحداث ليس نقلاً فوتوغرافياً إلا من ناحية ابراز ميكانيكية صور متحركة مثل صور ذات العجوز اللاهث مفرغة من انسانيتها ، وملآنة لحد التفجر بحضور السارد (أو عين الراصد للحقيقة) وقوة وجوده من خلالها . وتقوى طريقته السردية الميكانيكية وقد تقمصت ميكانيكية التحجيم الانسانى وتكسير الظلام فى انعكاسها على سطح الأشياء عندما يتكلم السارد عن نفسه : « غادرتُ الفراش ، جذبت الأغطية فوقى ، وأنصت الى طنين جهاز التكييف ، تقلبت عدة مرات ، ثم نمت » . فهو ينظر حتى الى نفسه كظل من الخارج ، متكسر ، لا يستطيع الوصول اليها . ونتساءل اذا ما كان هدفه الوحيد ان ينقل لنا انه امضى وقته فى شرب القهوة والبيرة والسجائر بين الزيارات التى كان يقوم بها الى الفندق ومركز المهندسين الروس والمقهى .. الخ ، وهو هدفه الوحيد بالفعل ، وقد انعدمت اهدافه الحقيقية فى لحظة انعدمت فيها قوة الارتباط بالزمان والمكان ؛ ليعوم الروائ على سطح الزمان وسطح المكان ، ويصبح مثل كوكب غير ذات أهمية .. ونحن هنا نصل الى استنتاجات ضد مفهوم الدائرة لدى بطرس الحلاق وبعض النقاد الآخرين ، وما يؤشرون اليه من فكرة الدوران المكانى والزمانى ، فلا دوران هناك من القاهرة الى اسوان فالقاهرة او فى عهد عبد الناصر الى عهد رمسيس فعبد الناصر ، والا كان الثبات العمودى الشعرى ؛ فقط النافى لروائية النص الروائى التى هى امتداد افقى اكثر ما تعبر عنه فكرة العوم على سطح الاشياء والانتقال بين بنية **الأبعاد المضمونية** .

لكن لحالة العوم فى الفراغ أسباباً اجتماعية ونفسية عميقة عندما نخترق قشرةالشكلية ـــ الوصفية ، ونسمع كلام مدير الشركة فى السد العالى لدى مقابلته مع الصحافى سارد الأحداث عن وضع العامل المصرى : « سر النجاح هو النظام والطاعة المبنيان على الخوف ، لا تظن أنى ضد الديمقراطية ، خذ هؤلاء العمال مثلاً ، إنهم يستطيعون دخول مكتبى فى أى وقت » .

وضع العامل المصرى اللاديمقراطى هذا كاشف ومباشر ، وبطريقة لا مباشرة يتوقف صُنع الله ابراهيم اكثر على هذا الوضع ، ويكشف ان كثيرا من العمال المصريين كانوا يموتون من ضربات شمس



صنع الله ابراهيم

وقت العمل فى حفر السد بينما كان غيرهم من مهندسين واطباء ومدراء يركضون من وراء المال غير مبالين باستغلالهم لهم ، فيتوخى المقارنة بين السلطة الجديدة بسلطة مصر القديمة ايام رمسيس الذى يصفه الطبيب بقوله : « سبعون سنة فى السلطة ، أى الكذب والفجور والقتل والادعاء والغرور والاستعباد ، وها هو مازال يعيش حتى أيامنا ، ونحن الآن نعمل ليل نهار (فى نقل معبد أبى سنبل) ليخلد اسمه تماماً كما أراد » . فإذا بنا نرى الركض من وراء الثروة وعلاقات الاستغلال نفسها ايام رمسيس وايام السلطة القائمة سنة ١٩٦٥ . وهى سلطة استعملت التكنولوجيا فى بناء السد والاشتراكية فى بناء سلطتها لخدمة اهدافها الشخصية ، فجاء دخول الآلة فى عالم مصر التقليدى سلبياً ، معمقاً لميكانيكية الحياة ، هادماً لها ، فالتكنولوجيا لم تغير اسس الأشياء ، اى لم تفعل فى علاقاتها الداخلية ، بل زادت فى تشبيثها ، ومدت السلطة الجديدة تسلطاً أقوى وأعظم . ومانعنيه بالعلاقات الداخلية على الخصوص هو وضع الفلاح المصرى الذى كان يرفض تحويل مجرى النيل ويرفض دخول الآلة ، وفى كل الأحوال لم يأت دخولها بأى تحسين زراعى للفلاح المتوسط أو الفقير . اذ بقيت الوسائل والطرق المتبعة فى الزراعة طرقاً قديمة بدائية .

ومن ناحية ثانية جاءت الآلة لتضطهد العامل أكثر أو مثلما كان مضطهداً أيام رمسيس ، فيتراجع التاريخ الى الوراء ويعتم أفق الحرية المنشودة فى الآلة وفى التكنولوجيا .

ويركز الكتاب على مسألة الجنس بُعداً نفسيا وظاهرة من ظواهر المجتمع المصرى العربى ، فالجنس الذى تبدأ اشاراته منذ الصفحة الثالثة متجل بالمرأة الروسية والأوروبية الغربية ، لا وجود للنساء فيه كإنسان بل كأداة جنسية فقط ، ومن هذه الناحية تحت آلة الجنس عنهن الأسماء ونظرة الجنس الآلية اليهن ، فنقرأ عن «فتاة جلد النمر» أو «فتاة الدرج» أو «الفرنسية».. الخ ، وقد دفعت هذه النظرة الجنسية الآلية الراوى الى تجزىء عواطف الانسان على شاكلة تجزىء الآلة فى فعلها وشكل حركاتها ، فمثلاً عندما يتكلم المهندس فوزى عن تحويل مجرى مياه النيل بحماس رائع ، ينظر الراوى الى فتاة ترتدى شورتاً ، ويقول : « واستقرت نظراتنا على فخذيها الممتلئتين. ولم يبد على فوزى أنه رأى شيئاً من هذا كله » .. ليتتابع حماس المهندس ، وساقا الفتاة بنفس الطريقة التقطيعية ، فنحس بوطأة تجزىء الأحداث وجزئياتها المتكررة وروتينها ، انه جو المتعذر كبته ــ نقول مرة ثانية ــ وجو المقموع الذى يحملك على الشعور بان الكاتب غير مبالٍ بسحر الكتابة عليك واستعجالك لحل سحرى ، يطارده عدم الطمأنينة ، فلا يريح قارئه الذى يمتلكه شعور بالتعب ، فيحتاج الى قوة وارادة تدفعانه على القراءة/الخطوة الأولى لفهم العالم .. فهل سيفهم القارىء الغربى ذلك أم انه سيعتبر نص صُنع الله ابراهيم ــ كالعادة ــ جزءاً من « الفولكلور » المشرقى العام والخيال « الشرقى » ؟ وهل ستحقق الأقلام النسائية الثلاثة فى الفصل القادم بناء الخيال كقوة محركة لا كصفة شرقية أو غربية ؟

الدراسة التى أثارت [السلفوية الحديثة]

خليل عبد الكريم

منذ البدايات الأولى لكتابة التاريخ الإسلامى على أيدى عروة ابن الزبير (ت ٩٤ هـ) ومحمد بن إسحق بن يسار (ت سنة ١٥٠ هـ) وأبى محمد بن عبد الملك بن هشام (ت سنة ٢١٨ هـ) ثم من بعدهم أبى جعفر محمد بن جرير الطبرى (ت سنة ٣١٥ هـ) والاتجاه الأصيل للتاريخ لديهم هو المنحى الدينى اللاهوتى الذى تحركه المشيئة الربانية وتحدد له خط سيره ، ومن ثم فان موضوعه الرئيسى عندهم هو تاريخ الأنبياء والرسل الذى إنتهى إلى غايته بسيرة خاتمهم محمد بن عبد الله بن عبد المطلب (ص) والتى تعد فى عرفهم المنطلق الصحيح لتاريخ العرب ، ومن بعد تاريخ الرسل يجىء تاريخ الخلفاء .

فعلى سبيل المثال إفتتح إبن هشام مؤلفه المشهور بـ [السيرة النبوية] بـ إسماعيل بن ابراهيم عليهما السلام بإعتباره الجد الأعلى للرسول محمد (ص) ، أما إبن جرير الطبرى فإنه عنون كتابه بـ [تاريخ الرسل والملوك] وبعد أن تكلم عن الزمان وحدوث الأوقات وخلق الأرض أخذ يقص سير الأنبياء من آدم (س) حتى المسيح (س) ثم ملوك الروم وملوك فارس ، أما الحقبة العربية فقد بدأها بنسب الرسول محمد (ص) وأبائه وأجداده حتى عدنان وحكى سيرته وبعدها أرخ للخلفاء .

حقيقة أنه أورد نتفاً من أخبار قبائل عرب الحيرة والأنبار أيام ملوك الطوائف وتابعة اليمن وطسم

وجديس إنما فى عجالة لم تستغرق سوى ثلاثين صفحة من كتابه الضخم الذى بلغ نيفاً وعشرة مجلداً ـــ وتابعهم على هذه النظرة الغيبية للتاريخ الغالبية العظمى من المؤرخين المسلمين ماعدا إبن خلدون الذى طلع بمنهج جديد وأصيل فى فهم التاريخ وكتابته ولكن جل المؤرخين المسلمين الذين أتوا من بعده حادوا عن فهمه وغلب عليهم مذهب أسلافهم فى النظر التاريخ باعتباره ظاهرة دينية لاهوتية تسيرّها الارادة الإلهية وأنه يتمحور حول الرسل والأنبياء ثم الخلفاء من دورهم ، ولم يكن من حسبانهم مطلقاً أن التاريخ على عمومة واقع يعيشه البشر وتحكمه موجبات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافية ومعرفية .. الخ . هذه واحدة .

ـ ٢ ـ

أما الأخرى فإن اختيار السيرة النبوية ـــ على شرفها ونبلها ـــ كمفتتح لتاريخ العرب قد قذف بالعهد السابق على البعثة المحمدية ـــ خاصة فى جزيرة العرب ـــ إلى موضع الظل ومنطقة الغموض ومكان التجاهل ولذلك لم ينل أى عناية أو حتى مجرد التفات من المؤرخين والمفكرين ، فعلاً ألفت كتب عن أيام العرب وجُمِعَ الشعر الجاهلى وعلى رأسه المعلقات وخطب وحكم وأمثال وحكايات وأساطير ولكنها فى مجموعها يصعب أن يقال عنها أنها تاريخ للعرب قبل الإسلام .

ـ ٣ ـ

ومن دحضها لهاتين المقولتين نبعت أهمية الدراسة القيمة التى كتبها د/ سيد محمود القمنى بعنوان [دور الحزب الهاشمى والعقيدة الحنفية فى التمهيد لقيام دولة العرب الإسلامية] وظهرت لأول مرة فى العدد التابع من مجلة [مصرية] .

فهى من جانب تلقى ضوءاً مبهراً على الفترة المتقدمة على ظهور النبى العربى محمد (ص) والإرهاصات الأولى لنشوء دولة العرب الإسلامية بقيادته ، ومن جانب آخر فهى لاتجارى غالبية المؤرخين المسلمين القدامى (ماخلا إبن خلدون وقلة قليلة) والمحدثين منهم حتى الآن الذين لايرون فى التاريخ (على عمومة) إلا مسيرة غيبية لاهوتية تحركها إرادة الله تعالى الذى هو فى غنى عن العالمين ، ولاينظرون إليه (= التاريخ) على أنه ظاهرة بشرية تتحكم فيها العوامل التى سبق ان ذكرناها .

وأكدت الدراسة على أن مؤلفها يمتلك باقتدار نظرة موضوعية منهجية علمية فى معالجته لوقائع التاريخ ودراسته لها وتحليلها التحليل الصحيح وردها إلى الأسباب المباشرة والتى تتفق مع

المنطق والتفكير السليم دون حاجة إلى اللجوء إلى الماورائيات والفوق منطقيات والأحاجى والألغاز مثل الأشعار التى تنسب إلى الجن وسجع الكهان وأساطير العرافين . وهذا المنهج العلمى المحض ــ الموثق توثيقاً شديداً ــ والاقتحام الجرىء الفذ لإنارة منطقة حرص من سبقوه على أن تظل معتمة هما اللذان أثارا عليه أحد رموز السلفوية الحديثة : الصحفى ا/ فهمى هويدى فنشر فى جريدة الأهرام يوم ١٩٨٩/٣/٢٣م مقالة بعنوان [التعدد لا التعدى] هاجم فيها دراسة [الحزب الهاشمى ..] هجوماً عنيفاً وشبه دِ/ سيد محمود القمنى ب سلمان أنيس رشدى مؤلف رواية [أشعار شيطانية] المشهورة إعلامياً ب [آيات شيطانية] وفى هذا المقال لا أفند هجوم الصحفى ا/ هويدى على الدراسة فمبدعها أقدر وأولى منى بذلك ولكننى أعرض أهم النقاط التى وردت فيها حتى يُلمَّ بها القارىء ويدرك سر ثورة السلفوية الحديثة عليها .

ولكن قبل أن أشرع فى ذلك أبدأ بالتعريف بالدكتور القمنى لأنه فى نظرى أحد الباحثين الجادين (المترهبين) للعلم والمتفرغين له والذين لم ينالوا مايستحقونه من شهرة لانه لا يسعى لها ولايعيرها التفاتا فى الوقت الذى نرى فيه انصاف المتعلمين ممن كل بضاعتهم (صم) النصوص وترديدها (أجهزة تسجيل بشرية) يشغلون الصحف والمجلات ومحطات الإذاعة وقنوات التلفاز بمواعظهم المنبرية وأحاديثهم وخواطرهم وفتاواهم المستقاة من النصوص التى تجاوزها الزمن وتخطاها الواقع المعاش والتى ضلت طريقها الى متاحف التاريخ وحفريات علماء الآثار .

— ٤ —

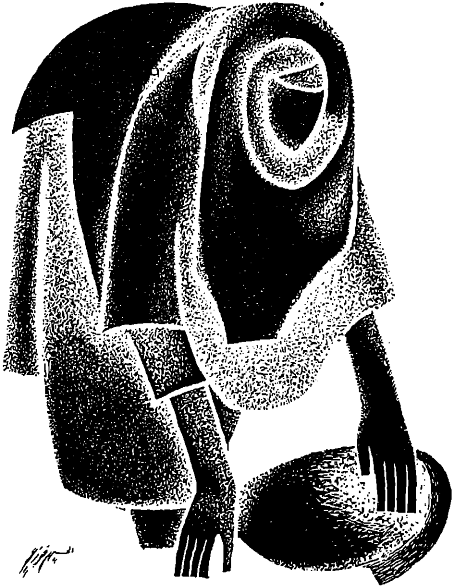
د/ سيد محمود القمنى من مواليد سنة ١٩٤٧ (الواسطى / بنى سويف) ــ ليسانس آداب عين شمس ١٩٦٩م ــ دبلوم الدراسات العليا من بيروت ١٩٧٥ م .
دكتوراه فى الفلسفة من جامعة جنوب كاليفورنيا سنة ١٩٨٣م بإشراف ا.د. فؤاد زكريا ــ صدرت له الكتب الآتية :

(١) **الموجز الفلسفى** دار السياسة / الكويت
(٢) **مشكلات فلسفية** (بالمشاركة مع آخرين) الكويت
(٣) **أوزيريس وعقيدة الخلود فى مصر** دار فكر / القاهرة

أما التى تحت الطبع فهى :
(١) رحلات النبى ابراهيم والتاريخ المجهول
(٢) فى المثيولوجيا والتراث
(٣) منابع سفر التكوين .
كما نشر عدة أبحاث فى دوريات عربية ثقافية متخصصة نقتصر على ذكر بعض منها :

(١) من الطوفان السومرى إلى الطوفان النوحي / آفاق عربية بغداد ١٩٨٢م
(٢) إلهة الجنس أو الزهرة آفاق عربية بغداد ١٩٨٣م
(٣) من فجر التاريخ والحج فريضة إجبارية مجلة الكويت ١٩٨٣م
(٤) البعد الأسطورى للشيطان فى التراث الشرقى / مجلة فكر العدد ١٠/ القاهرة
(٥) ذو القرنين الوهم والأسطورة والحقيقة / مجلة القاهرة العدد / ٧٧
(٦) هل بنى الفراعنة الكعبة مجلة القاهرة العدد ٨١
(٧) مدخل إلى فهم دور الميثولوجيا التوراتية / مجلة الكرمل العدد / ٢٦
(٨) وفى جزيرة العرب كانت جنات عدن / مجلة المنار العدد /٥٠

وقام مؤخراً بتوسيع دراسة (الحزب الهاشمى) لتخرج بحجم (كتاب) هو الآن تحت الطبع ـ وهى الدراسة التى سنقوم بعرض نقاطها الرئيسية فى العدد القادم إن شاء الله تعالى



الحياة الثقافية

رواية «عطش الصبار» :

تجاوز الموت واليومي المألوف

محمد برادة

هذه الرواية الأولى للكاتب المصرى يوسف أبو رية لافتة للنظر ، لأنها تؤكد بشكل مقنع أن مشاهد الحياة المألوفة هى باستمرار مَنْجَم يمدُّ الروائى بمادّته الخام ليجعل منها – إذا توافرتْ له الحساسية والصنعة – كوْناً متميزاً بشخوصه وعلائقه وفضاءاته . كوناً يؤشر على « العوالم الممكنة » ويُنسِبا « الواقع » الذى انطلق منه .

لأول وهلة ، تبدو رواية « عطش الصبار » ترسيمة تلتقط وتعرض علينا « نموذجاً » لحياة فئات اجتماعية متوسطة ذات جذور ريفية تعيش فى مدينة صغيرة مشدودة ماتزال إلى البنية العائلية التقليدية ، وإلى طقوس الريف وقوانينه غير المكتوبة ... لكن هذا الانطباع الأول لايلبث أن يتلاشى ليتركنا أمام الجهد الفنى الذى يتنامى خلسة ليُفضى بنا إلى فضاء روائى شفافٍ ومُوح . يتعالى عن اليومى المكرور ويدفع به إلى رحاب الأسئلة الحياتية الأساسية . وأظن أن تشكيل النص فى « عطش الصبار » يضطلع بهذا التحويل الكيميائى الذى لانكاد نستشعره عند القراءة العابرة .

من خلال ثلاثة أقسام نتابع حكاية أسرة ريفية كبيرة منحدرة من صلب ثلاثة أخوة قامت بينهم علائق صراعية .. رحلوا وبقيت مشكلة الإرث وماتخلله من عراك وضغائن و « تحالفات » بين الإخوة والأقارب . ولكن عناصر « الرواية العائلية » ، كما يقدمها النص ، تندرج فى سياق الحاضر الموسوم أيضاً بهمومه وأسئلته وتبوُّلاته ، ومن ثم فإن الأبناء والبنات يعيشون تجربتهم

مُوزّعين بين نسقين من القيم وبين فضاءين متعارضين ، وهذه السمة هى التى تمحو المنطلق الاولى ، المحلى ، لتضفى على الرواية أبعادها الإنسانية المشتركة . ومنذ الصفحة الأولى ، يغطسنا الكاتب فى حاضر الرواية من خلال صفحة واحدة تجمع بين البُعدين المتعارضين اللذين سيؤطران تقنية الرواية : الموت بوصفه حقيقةً قاهرة ، واليومى الشاغل للناس والمولّد للكلام والسخرية : « .. ولكن ماذا أقول ؟ حين رفعنا عنها الثوب لم نعثر إلا على واحد فقط هناك ، حتى الآخر .. حتى الآخر كان ضامراً وكأنه لعجوز أهلكها الدهر . وسألتها أختها عن أى آخر تتحدثين ؟ قالت : الثدى الأيسر الذى وجدنا مكانه فارغاً .. ؟!

ثم ينطلق النص فى حركة ارتدادية ، تشبه التيمات الموسيقية ، ليصور لنا مشاغل أبناء الأسرة الكبيرة . وتحتل زبيدة أم إبراهيم موضعاً مميّزاً لأنها تعود إلى البيت العتيق بجوار الطاحونة والأقارب بعد أن عاشت مع زوجها كال فى الاسكندرية وليبيا ، واضطرها السرطان إلى العودة لأحضان الأسرة بهذه البلدة الصغيرة ، بحثاً عن اسعاف وحنان لم يعد الزوج قادراً على أن يمنحهما . وفى بيت الأسرة تعيش مع أخيها يُسرى المتزوج من سعدية وتواظب على زيارة الطبيب وكتابة الرسائل لزوجها المقيم بالاسكندرية . زبيدة أم إبراهيم تُواجه المرض والوحدة ، ويسرى ينطوى على المرارة لأن زوجته عقيم ولأنه لم ينجح فى شراء سيارة يستعملها لنقل المسافرين بين القرى والمدن الصغيرة .. ويغتنم فرصة مشادة بين أخته وزوجته فيطلق زوجته ويعيش على انتظار تحقيق حلمه المزدوج .

وفى القسم الثانى ، نلتقى مع الفرع الآخر من الأسرة من خلال زبيدة أم محمد وزوجة العم ، ومن خلال ابنها ياسر المثقف المناضل الذى يعيش فى القاهرة ، ثم اخوته حسان وحسين وحسن .. وجميعهم منهمكون فى تصفية الإرث وبيع الطاحونة وفدادين الأرض التى تركها الأب متداخلة بين أبناء وبنات الزوجين المتصارعين . لكن ياسر يبرز بوصفه شخصية أساسية تنضم إلى شخصيتين زبيدة أم ابراهيم وأخيها يسرى . ذلك أن علاقة حميمة تجمع ياسر بيسرى ابن عمه ، منذ كان هذا الاخير يعمل سائقاً فى القاهرة وأتى ياسر ليلتحق بالجامعة أيام كانت مظاهرات الطلاب وعمال حلوان تسد الشوارع وتعطى للفقراء أملاً فى التغيير .. فنشأ بينهما « تواطؤ » جميل جعل من ياسر مثلاً أعلى فى نظر يسرى الذى كان يُدمن على قراءة المنشورات السرية التى يزوده بها ابن عمه ياسر . وهذا اللقاء الآن بينهما — فى حاضر الرواية — يتم فى سياق تراجع التنظيم الثورى ، وانشغال الناس بهموم العيش ، وفقدان معيار الحقيقة وسط تداخل القيم وسراب وعود « الانفتاح » ... والتواطؤ بين ياسر ويسرى يكون أساس بنية عميقة تتعدى تجليات البنية السطحية القائمة على مشاهد تصفية مشكلات الإرث ، ووصف حياة الناس اليومية ، وخلافات الإخوة والأخوات . ملامح هذه البنية العميقة تصنعها الخيبة والحبوط : كلاهما خاب فى حياته العاطفية (ياسر يحب سامية ولكنه عاجز عن الزواج منها) وكلاهما يشهد انهيار حلم التغيير وتجسيد ثورة الفقراء . وأظن أن المشهد الساخر — فى هذا القسم الثانى — الذى يُعلن فيه يسرى السكران الثورة وينفذها على طريقته ، هو من أجمل صفحات الرواية .

فى القسم الثالث ، يُلملم الكاتب خيوط بعض المشاهد والحكايات المتداخلة بين رواية العائلة والشخوص الثلاثة الأساسيين : زبيدة أم إبراهيم يسرى ، ياسر . الأولى يزورها زوجها ليعلن لها أنه تزوج امرأة أخرى بعد أن طال مرضها ، وياسر يعلن استحالة زواجه من حبيبته سامية ، ويسرى يسجل حرمانه ويتأسف لكون أخته ماتت قبل أن تتمكن من توريثه نصيبها ليتمكن من تجديد زواجه وشراء سيارة خاصة به .. بين مشهد نساء الأسرة ومن يعلقن على ثدى الميتة المختفى ، ومشهد وصف تفاصيل موت زبيدة أم إبراهيم وطقوس الدفن والعزاء ، تمتد صفحات

« عطش الصبار » لترسم عشرات الشخصيات والحيوات المتقاطعة ، ولتجسد ، عبر التشخيص اللغوى ، فضاء روائيا له نكهته وخصوصيته . وبالفعل ، فإن لغة الرواية وكلامها يلعبان دوراً جوهرياً فى إحياء هذا الفضاء . اللغة ، عند يوسف أبو رية ، مقتصدة ، دقيقة ، مُولعة بالنتوءات ورصد التفاصيل . والكلام ، سواء على ألسنة الشخوص أو فى ثنايا السرد ، يُمايز الملامح ويشى بالحمولات الإيديولوجية للمتكلمين ، كما يستثمر إمكانات السرد الشفوى : « .. تصدقوا بالله ، أنا لم أخبر أحداً بهذا قبل اليوم . كان المرحوم - ربنا يجعله فى نعيمه ويوفّق له أولاده - يمر علىّ كل رمضان ، فى هدوة الليل ، ويقف جنب شباكى ، ويطرق حديده بعكازه ، فأبص بين القضبان أستطلع الطارق ، فإذا يده المبروكة مطوية على « اللّى فيه النصيب » ويخفى وجهه فى العباءة عنى ، ثم يدخل فى ظلمة الحارة حتى لا أعرفه ، ولكن كيف أتوه عن وجهه ؟ اليوم يصفُّوننا فى طوابير أمام دكاكينهم ليرانا « اللّى يسوى واللّى مايسواش » لتكون فرجة للبلد ، وتصير فضيحتنا بجلاجل ، إنهم لا يريدون وجهه ، عيونهم على العبد .. » ص ٩٦ .

وإلى جانب اللغة ، تتميز « عطش الصبار » باعتماد البّارودِيا لتمرير النقد عبر المحاكاة الساخرة التى تكسّر جهامة الواقع وتشحذ - لدى القارىء - حس الوعى . ولعل أجمل نموذج لتوظيف البارودِيا هى تلك الصفحات التى تحمل عنوالاً جانبياً « اليوم خمر » والتى تصور لنا يسرى ، وقد لعبت الخمر برأسه ، وهو « ينفذ » حلمه الثورى ويشعل الشرارة بين العربجية ، بعد أن طال انتظاره لما كانت تنبأ به الأوراق السرية : « .. فانطلقت وحدى إلى معلف المعلم بسيونى ، هناك وجدت العمال يكدحون فى رفع السباخ على الحمير . قلت له إن هذا يستغلكم وينهب رزقكم ليبنى

العمارات العالية ، فثوروا (...) وكانت الجماهير قد التمَّت ، وخرجت لى من دورها (...) هاهى الجماهير حولى ، فلننطلق إلى هناك لنفاجئهم ؛ وحصل رفعونى على الأكتاف ، وسرت بهم ألقى الشعارات والهتافات ، ومرة « يسقط » ومرة « يعيش » وهم ورائى يرددون بحماس « يسقط ويعيش » حتى التففنا حول أسوار المركز (...) وقلت لهم علينا أن نحتفل الآن بثورتنا ، فإلى البلد ليعرف كل الناس بأن زمن العدل قد جاء ، فتحرروا لن تخسروا غير قيودكم ، فأخذنا طريق الزراعية بطوله ، وهاهم الآن بين يديك ، فافعل بهم كما تريد .. خذهم الآن إلى الحكم »

ويرد عليه ياسر ، محرجاً ، وهو يرى نتيجة دعوته :

« بس تعال .. بلاش فضايح » ص ١١٩

إنها وسيلة فنية تشخص لنا الفرق الكبير بين حلم الثورة وهو يحرك الآمال ويؤطى أفقاً ، وبين الثورة وقد أصبحت كاريكاتوراً يشخصه إنسان محبط ، يُنفِّس عن حرمانه ومرارته .

مايلفت النظر كذلك فى « عطش الصبار » القدرة على رسم الشخصيات بلمسات متفرقة تتنامى عبر النص لتأخذ ، فى النهاية ، تضاريسها المميِّزة . وأظن أن ثلاث شخصيات (زبيدة ، يسرى ، ياسر) من بين مجموعة شخوص الرواية تبرز بقوة وتظل منحفرة فى ذهن القارىء . والعلائق بين هذه الشخوص الثلاثة تقوم على الائتلاف و الاختلاف : فهى تلتقى عند الخيبة والحبوط ، ولكنها تختلف فى الموقف الاساسى من الحياة : زبيدة تحتضن مثالية تجعلها حريصة على إرضاء زوجها وعلى الصورة التى كوّنها الآخرون عنها فلاتريد أن يعرف أحد خبراً عن التشوه الذى لحق ثديها .. إنها « تستدعى » الموت بعد أن تحطمت آمالها . وياسر لا يقوى على مواجهة ماتكشف عنه الواقع ، فلا يصارح الناس المرتبطين به بفشل التنظيم ، ولا يواجه فشله فى الحب إلاّ بتعذيب الذات والانتظار .. أما يسرى فهو نموذج للشخص الملتصق بالتجربة ، الباحث عن حلول داخل الممارسة كيفما كان نوعها .. ومن ثم لا يتردد فى

اقتناص فرص المغامرة الجنسية ، وفى تعاطى الحشيش – وفى الاستفادة من مال أخته المريضة وفى التعلق بحلم الثورة . من ثم يبدو ، يسرى ، فى تناقضاته وتجريبيَّته ، أكثر الشخوص قرباً إلى النفس ، لأنه يجسد خصوصية هذه المرحلة من الضياع الاجتماعى والايديولوجى .

لكن ماتحقق نوعاً من التوازن لـ « عطش الصبار » هو أن الجانب السياسى والإيديولوجى فى مجموع النص يظل محدوداً متوارياً ، يشع من خلال الإشارات القليلة ومن خلال المشاهد الساخرة .. والأسبقية هى للحياة فى مظاهرها المختلفة ، والبُعد الإيديولوجى هو مجرد عنصر ضمن بقية العناصر المكوّنة للنص الروائى . هكذا فإن « عطش الصبار » باستثارها لليومى المألوف ، ولموقف المرضى المستعصى ، تنسج إطاراً متميزاً لهموم النفس البشرية ، وتحقق فنيّتها من خلال تشكيل مُتوازن يضبط العلاقة بين الصف الخارجى الذى يُظهر لنا الأشياء والعلائق والشخوص ، وبين الصوت الداخلى الذى ينبثق فى اللحظة الملائمة ليستبطن التجربة ويكشف مستوى الوعى . يأتينا صوت زبيدة أم إبراهيم خارج صوت السارد فى صفحات ثلاث (٢٥ – ٢٧) لينقل إلينا وحدة هذه المرأة المصارعة للسرطان : « والآن أنا بين هذه الجدران المصمتة ، تحدت كل الأصوات وتلاشت منها الحياة ، فهل يخمد صوتى مع مَنْ خمد ؟ ..»

ثم صوت يسرى فى عدة حوارات داخلية (خاصة ص. ١١٦ – ١٢٠) ، وصوت ياسر خلال جلسة المسارّة وتبادُل الاعترافات مع ابن عمه يسرى (من ١٣١ إلى ١٤١) ليسجل حالة الشلل التى تحيط به : « اليوم تلبّد فى جحورنا نعانى صراع . الكابوس الذى نراه بوضوح ولانملك الخروج منه بمجرد حركة من أجسادنا .. »

هكذا تملأ « عطش الصبار » أعيننا بمشاهد الحياة وهمومها فى بلدة مصرية صغيرة يتقابل فيه الموروث بالطارىء المستحدث ، كما تحتل ذاكرتنا أصوات شخوصها وهم يعبرون عن أنفسهم أو وهم يفلسفون قَدَرَهم .

[الرباط ، مايو ١٩٨٩]

محمد برادة

نصف قرن من العطاء المتواصل :

نموذج « العشق الصامت » عند سيد عويس !

محمد هيكل

● طوال التاريخ الذى حمله على ظهره .. غاص عالم الاجتماع الموسوعى الكبير د. سيد عويس فى أعماق المجتمع المصرى .. من خلال ١٢٥ بحثا و٢٢ كتابا ، شكلت لقارئها تغيرا كيفيا فى قراءة مفردات الواقع المصرى ، ابتداء من ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعى ، إلى الخلود فى التراث الثقافى المصرى ، مرورا بهتاف الصامتين ، وصولا إلى نهج صحيح للقراءة فى موسوعة المجتمع المصرى !

وسيد عويس ، عاشق مصر ، لم يكن يدرى – فى لحظة ضعف إنسانى – عند دراسته لأول « حدث جانح » من الاطفال الفقراء الذى يعيش حياة الاشباح بين الأموات فى « حوش قرافة » فى العام ١٩٣٨ ، أن بضره سيتحول بالكامل من مجرد تلميذ بمدرسة الخدمة الاجتماعية ، إلى عالم اجتماعى يحمل آلام وهموم المجتمع المصرى وأحلامه على ظهره ، محاولا دراسة الظواهر والمواقف والعلاقات الاجتماعية .

ومنذ ذلك الحين ، وطوال نصف قرن ، أيقن عويس أنه أمام معمل إجتماعى ضخم ، أو موسوعة إجتماعية لا أول لها ولا آخر ، وعلى حد تعبيره « منذ تلك اللحظة أيقنت أن طموحى لن يقف عند هذا الحد ، بل سيتجاوزه إلى قراءة بعض سطوره من موسوعة المجتمع المصرى ، فضلا عن محاولتى تفسير بعض ما أقرأ »

والمتتبع للدكتور سيد عويس المولود فى ١٧ فبراير ١٩١٣ فى حى الخليفة بالقاهرة ، والمغادر قطار الحياة فى صبيحة يوم ١٦ يونيو ١٩٨٩ ، يلمح بعدا هاما فى مسيرته ، وهى ريادته ومصريته فى مجال العلوم الاجتماعية والجنائية ، إذ أنه أول من عمل فى مهنة الخدمة الاجتماعية ، كأول مدير لمؤسسة العباسية من مايو ١٩٣٩ وحتى أول يناير ١٩٤٤ ، كما كان أول مدير مصرى لمكتب الخدمة الاجتماعية بمحكمة أحداث القاهرة من أول يناير ١٩٤٤ حتى اغسطس ١٩٥٣ ، وكان أول مصرى يدرس نظام المراقبة الاجتماعية بالمحاكم فى انجلترا وويلز على يد الاستاذ جون لويس بكلية مورلى فى لندن عام ١٩٤٨ ، كما سافر مرة ثانية إلى انجلترا على درجة الدكتوراه فى العام ١٩٥١ ، لكنه عاد فى العام التالى لقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ليساهم فى مشروعى « معونة الشتاء وقطار الرحمة » ثم سافر إلى الولايات المتحدة عام ١٩٥٣ ليحصل على الماجستير فى عام ١٩٥٤ ، والدكتوراه فى عام ١٩٥٦ ، على يد الاستاذ ألبرت موريس .. ليعود إلى مصر ليعمل فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية ، وليشارك فى مجلس ادارته حتى ١٧ فبراير ١٩٧٧ .

والثابت أن د. عويس حرث بجد ودأب وبرؤية ثاقبة فى حقل العلوم الاجتماعية ، واستحق أن يحصل على

جائزة الدولة التشجيعية فى علم الاجتماع عام ١٩٦٦ ، عن مؤلفه الهام : « **من ملامح المجتمع المصرى المعاصر – ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعى** » .. وقد سجلت اللجنة التى قيّمت الكتاب ، بأنه غير مسبوق ، وقالت بالنص : « **إنه كتاب جديد فى موضوعه ، لم يسبق المؤلف إليه أحد ، إذ درس فيه دراسة منهجية علمية ظاهرة إرسال الرسائل إلى ضريح الامام الشافعى ، من الناحيتين الاجتماعية ، والاجتماعية / النفسية ، متبعا أصولها التاريخية فى المجتمع المصرى ، على أساس أن دراسة هذه الظاهرة وفهمها فهما واعيا يسر التحكم فيها وضبطها والحد من صراعها** » ..

وأضاف التقرير : « **وقد كشف د . سيد عويس فى كتابه عن صلة ظاهرة إرسال الرسائل إلى الامام الشافعى بموضوع بالغ الأهمية ، وهو موضوع الجرائم غير المنظورة ، لأن هذه الرسائل تتضمن شكاوى ضد أفراد ارتكبوا ألوانا من العدوان والظلم على الأموال أو الأشخاص سواء فى نطاق الأسرة أو فى نطاق العمل** »

وأكد تقرير لجنة الجوائز : « بأن منهج الكتاب علمى ، يستند إلى التحليل الاحصائى ومنهج تحليل المضمون ، والتفسير العلمى الدقيق ، فى ضوء الفروض التى إفترضها ، واستطاع أن يتحقق من صحتها ، وللكتاب قيمة علمية ممتازة ، وهو بحث أصيل مبتكر تظهر فيه الدقة والقدرة على البحث ، كما أنه يضيف إلى العلم شيئا جديدا بمااستطاع أن يكشفه من حياة المصريين واعتقاداتهم وقيمهم ، وهو بذلك يرقى إلى المستوى المطلوب للجائزة » .

ويبدو أن حصول د . عويس على جائزة الدولة التشجيعية ، كان فاتحة سلسلة حصوله على جوائز أخرى ، منها وسام الفنون من الدرجة الاولى عام ١٩٦٦ ، ونفس الوسام من الدرجة الثانية عام ١٩٨٢ ، وجائزة الدولة التقديرية فى علم الاجتماع عام ١٩٨٦ .

وتعد السيرة الذاتية للدكتور سيد عويس التى حملت عنوان « التاريخ الذى أحمله على ظهرى » التى ترجمت أجزاؤها الثلاثة إلى الفرنسية – تعد إنجازا بارزا فى مجال السير الذاتية ، حيث عرض فيها بصدق ومكاشفة غير مسبوقة ، مسيرته الشاقة فى الحياة ، لذلك خرج الكتاب فى صورة دراسة ، مازجة التجربة الذاتية بدقة بملاحظة بالبحث العلمى ، مصاغة فى حكاية شيقة ، جامعة للجوانب الثقافية والاجتماعية والتاريخية للمجتمع المصرى ، بعد أن غاص فى أعماق التراث والقيم والفنون ، حيث نرى المجتمع المصرى فى « عالم سيد عويس » مجتمعا فريدا ، ليس – فقط – مجتمعا مستمرا ، لكنه مجتمع مستقر .

يروى د . عويس فى دراسة « حالته » من خلال تجربته ، هموم واحلام جيله ، فى اسلوب بسيط ، يسهل فيه التعرف على إتجاهات المجتمع المصرى المعاصر ، وماوراء هذه الاتجاهات من تراث ثقافى قديم ومتجدد ، وإن كنا نلمح فى تحليلاته ، صورة المستقبل المشرق ، الذى يمثل ملمح عويس فى التفاؤل القائم على الاستقرار ، من خلال البحث العلمى والاجتماعى .

وفى رقة وتواضع العالم – وكانت تلك شخصيته بلاافتعال أو مزايدة – يقول فى السطر الأول من مقدمة الجزء الأول فى التاريخ الذى أحمله على ظهرى « الأرض والبذور » :

– « **لم يكن يدور فى خلدى عندما قمت وانا طالب بمدرسة الخدمة الاجتماعية فى خريف عام ١٩٣٨ ، ببحث أول حالة لحدث من الاحداث المتهمين فى إحدى الجرائم أمام محكمة أحداث القاهرة ، أن يأتى اليوم ذى أقوم فيه بدراسة حالتى ، وكان هذا الحدث أحد أبناء قسم الخليفة الذى ولدت فيه وعشت بين جنباته حتى بلغت سن السابعة والعشرين** . » !

إن هذا النص ينضح بالصدق الكامل والتناقض الكامل ، مابين حالة حدث منذ اكثر من نصف قرن ، وبين حالة عويس « نفسه » .. فالحادثتان من حى الخليفة الفقير ، وإن كان للبحث العلمى أحكامه الذى لا يفرق بين حالة الجانى أو المجنى عليه . !



ويؤكد الدكتور : « هاأنذا .. أواجه القارىء بتجربة دراسة حالتي – وأرجو المعذرة – ذلك أن ظروف الدراسة الحالية تقتضي القيام بهذه التجربة ، سأكون صادقا مع نفسي ، ولعل هذا الصدق في ضوء العلم أن يكون سفينة نجاتي ، لتخرج الدراسة موضوعية بقدر الامكان » ثم يصل إلى حالة الصدق المعروفة عنه .. فيقول : « لكي أرى في هذه الدراسة نفسي فيها كما يراني القراء فيها كما أنا لا كما أود أن أكون » !

•

والثابت من انتاج عشرات الدراسات والابحاث للدكتور عويس أنه كان شغوفا بالمجتمع المصري ، لذلك اهتم بدراسته اهتماما كبيرا ، لذلك إستطاع قراءة الكتاب الجامع الشامل – كتاب مصر – والذي قلب صفحاته في حب وصمت وعشق ، إذ كان يقرأه بهدف رصد ظواهر المجتمع بقصد محاولة تفسيرها ، في ضوء الفهم الموضوعي ، مع محاولة التعرف الصادق على إتجاهات أعضاء هذا المجتمع ، ومن ثم وعلى حد قوله : « **قد أحظى بالتعرف على نبض هذا المجتمع ، وانا أعيش واقعه على أرض صلبة ، فأنا أولا وقبل كل شيء باحث إجتماعي أوقل أنا أعرف ولاأقول أنا أعتقد أو أنا أشعر ، فضلا عن أنني أحترم من يعتقدون ومن يشعرون وحتى من يتخيلون ، فالعقيدة والمشاعر والخيال كلها ضروب من الانماط السلوكية الانسانية ولكنها عندي تعيش تحت المجهر ولاتحلق فوقه ، إنها كلها موضوعات بحوثي ودراساتي في الزقاق والحارة والشارع والمسجد والكنيسة والمحكمة والسجن والمستشفى .. وفي كل مكان فيه بشر .** » !

ويرصد العاشق المصري في صمت ظاهرة قدم المجتمع المصري ، واستمرار ثقافته التي أكدتها بحوث ودراسات كثيرة من العلماء والمفكرين ، كما أكدتها دراساته وبحوثه – أيضا – ذلك أن « الدين » لم يتغير طوال عمر هذا المجتمع سوى « مرتين » ولم تتغير « اللغة » سوى « مرتين » في طول الحقب التي تصل لأكثر من ستة آلاف سنة ، في حين تغير الدين في بريطانيا صاحبة التاريخ الذي لم يتجاوز ألفي سنة « مرتين » واللغة « أربع مرات » أما اسبانيا التي لا يزيد عمرها عن ٢٥٠٠ سنة ، فقد تغير الدين فيها « ثماني مرات » واللغة « ست مرات » .

يقول د. عويس : « **أما جنس المصريين ، فلم يتغير في جملته خلال عمر المجتمع المصري إلا تغيرات طفيفة ، ونتيجة لذلك نجد أن طبيعة المجتمع المصري وجوهره لم يختلفا كثيرا رغم الأحقاب المتابعة ، بل ان العين تقع اليوم على مشاهد كانت موجودة كما هي أيام المصريين القدماء ، ولايعني ذلك أن مصر لم تأخذ شيئا من الثقافات الأخرى التي مرت عليها ، ولكنها كما أخذت ، فقد أعطت ، وماأخذته لم يمس الأصيل عندها .** »

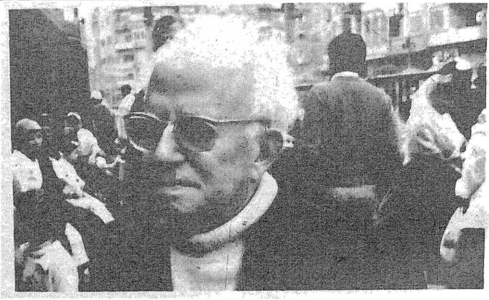
•

رحم الله عالم الاجتماع الكبير د. سيد عويس الذي ترك بصماته الواضحة والصادقة على مهنة الخدمة الاجتماعية والبحوث الجنائية والبحوث الثقافية ، فضلا عن ترسيخه للقيم العلمية التي ندرت في هذا الزمان ، وعزاؤنا فيما تركه من ثمار كثيرة سيكون لها آثارها مستقبلا على عقلية ووجدان المواطن المصري .

كتاب : « فى السينما » : يحيى حقى

نصيبنا ... من صاحب العطايا

كمال رمزى



عمنا الكبير ، يحيى حقى ، يمنحنا أخيرا ، نحن عشاق السينما ، باقة ورد ، ذات أريج شجى !

نعم .. جاء دورنا متأخرا ، بعد أن نال الآخرون نصيبهم السخى من صاحب العطايا الكريمة ، الثمينة ، يحيى حقى .

كتاب « فى السينما » الذى جمع فيه الناقد الأستاذ فؤاد دوارة مقالات عمنا الحبيب ــ ٤١ مقالا ــ والذى صدر حديثا ضمن سلسلة المؤلفات الكاملة ليحيى حقى التى تصدرها الهيئة العامة للكتاب التابعة لوزارة الثقافة فى مصر ــ يأتى بعد أصدار كتبه النقدية البديعة فى المجالات الأخرى مثل القصة والشعر والموسيقى والمسرح .

لكن لابأس ، فوقوفنا ، فى آخر الطابور ، متململين ، منتظرين بشغف ، جعل للكتاب وقعا كوقع لقاء الحبيب بعد طول إشتياق .

وربما كان من الصعب الكتابة عن الكتاب ، ذلك أنه ليس مجرد أفكار تسرد أو أحكام تناقش أو ذكريات تروى أو تاريخ يراجع .. ولكنه مزيج من هذا كله ، مصفى بلغة يحيى حقى الفريدة ، والآسرة ، بعذوبتها المميزة ، التى تعبر ، بدقة وجمال ، عن خبرة شيخ وروح

شاب وبراءة طفل ، لذلك فإنه ليس كتابا نقديا ، ولكنه ، إن صح التوصيف ، كتاب « فى الحياة » ، من خلال السينما .

« فى السينما » ، الذى تصل عدد صفحاته إلى «٣٣٥» صفحة ، تجتمع الحكمة مع الثقافة العميقة ، الشاملة ... ويعتمد يحيى حقى ـــ كعادته ـــ على ذوقه المرهف ، فى تقييم الأعمال التى يتعرض لها . وهو ، مثلما فعل فى أقاصيصه ، التى يقدم فيها المنسيين من الناس ، الذين يعيشون فى الظل ، فإنه هنا أيضا ، يحنو على تلك الأفلام المضطهدة ، المنسية ، التى تنتمى للسينما التسجيلية ، والتى ينظر لها ، عادة ، على أنها أقل قيمة من الأفلام الروائية ... إن يحيى حقى يخصص ثلث كتابه لتسليط الضوء على هذه السينما المهجورة ، ويذكر ، بإعزاز ، أسماء فرسانها ، التى قلما تتردد فى أجهزة الاعلام .

وبالطبع ، يطبق يحيى حقى نصائحه للكتاب ، خاصة كتاب القصة ، على نفسه ، فإذا كان ينبه مرارا الى ضرورة أن يستفيد الكاتب من حواسه الخمس ، سواء فى رصد التجربة أو فى التعبير عنها ، فإنه هنا ، يعطينا المثل الحى ، الخلاق ، لتطبيق نصيحته تلك .. إقرأ مثلا السطور التالية التى يجسد فيها تجربة مشاهدته للسينما عندما كان طفلا :

« فإذا جاء الخميس ـــ مرحبا بغرة الأيام ـــ تناولت غذائى مسرعا ، وأنا قلق متلهف ، وأخذت الح على أخى الأكبر لنخرج .. وأسير بجانبه وأنا الهث : أى ساحر سحرنى ؟ ليست هى دار السينما وحدها ، ولا الرواية ولا الممثل ، بل جو خليط من هذا وذاك . واجهة الدار بإعلاناتها وصورها الضخمة تكاد تنطق ، وأنوارها المتحركة والتزاحم على بابها ، وتلك الضجة العظيمة التى أسمعها ولما ندخل : تقدم تقدم .. أقولها لأخى وأدفعه دفعا إلى شباك التذاكر . يمنعنى الزحام وقصر قامتى أن أتبين من يكون فيه . هذا وجهه يحتك بثياب الأجير الواقف على الباب ، وتسمع أذناى بلذة طاغية صوت تمزيق التذكرة » .

ويستكمل يحيى حقى لوحته الدقيقة فنكاد نراه ، بطفولته البريئة ، ونحس ضربات قلبه ، وهو يقول « آه ! هذا النور سخيف ، أريد الظلام . ظلام يبدو جماله إذا شقه عمود من الضوء كأنه الروح فى الجسد ، آه يافرحتى ! هذه هى النوافذ بدأت تتحرك ، وهذا هو الجمهور كالبحر الهائج إذا خفت الريح قليلا ، وهذا هو الجرس يرن رنته المحبوبة . أطبق الظلام وضاعت من الصالة والعالم كله ، ولم يبق فى إلا عينان مسمرتان على الشاشة » .

لاحقا ، عندما كبر الطفل ، وأصبح رجلا ثم شيخا ، إمتزجت المشاهدة المنبهرة بنوع من الرؤية المتأملة ، تفكر ، بالقلب إلى جانب العقل ، وتحب ، بالعقل الى جانب القلب ، تقارن ، تحلل وتفسر ، تستخلص النتائج ... وتبتعد فى الأحكام عن الصرامة المتجهمة ، تلتمس الأسباب والمعاذير ، لكن الرحمة هنا لاتؤدى الى التسيب والتستر على فساد الأعمال التى تمرض روح المتلقى ، ولكنها ترمى إلى الكشف عن أية بؤر مضيئة وسط العتمة ، وفى الوقت نفسه تبرز ، ببصيرة نافذة ، مناطق الضعف والخلل ، فكريا وفنيا .

ثلث الكتاب ، أقرب مايكون الى النقد التطبيقى ، يتعرض فيه يحيى حقى لأفلام عربية وأجنبية ، ومعاييره هنا ، لاتختلف جوهريا ، عن معاييره الإنسانية والأخلاقية التى يقيس بها الأعمال الإبداعية ، فى المجالات المختلفة ... بل والتى يقيس بها البشر والكائنات الحية ، والتى يقيم بها الحياة أيضا .

فى كتاب سابق ، أطلعنا يحيى حقى على محتويات الكيس الذى ينوى أن يلقى به فى البحر .. وهذا بعض ما فى الكيس : هاوى التشكى لطلب الرثاء له والمغرور المفتون بشخصه والممرور الرافض لكل شىء على طول الخط ومستودع النكت البايخة والحنشاص فى الهايفة والمهياص فى غير زفة .

ومن الواضح أن يحيى حقى ، دون أن يعلن حكمه ، قرر أن يضع فى الكيس أفلامنا التى تقدم رجالا أقوياء ،

إذا وقعوا فى أزمة عاطفية بكوا ونهنهوا كالأطفال أو النساء « فيطبطب عليهم أو يؤخذون فى الأحضان » ... ناهيك عن نظرات الحب والهيام التى يصوبها الفتى بإصرار لفتاة فى مواجهته بالقرب منه « تغيم عينه — ياعينى — ويكاد — يسورق — من شدة الشبق » ... أنها النماذج السينمائية لهواة التشكى طلبا للرثاء .

ولأن يحيى حقى ، فى مجمل كتاباته ، ينفر من الغرور والإفتتان بالذات ، لذلك فإنه يخص نجوم السينما بسطور ساخرة ، موجعة وإن كانت لاتسيل دماء ، تقول « لن تجد بين أهل الفنون من هم أشد زهوا بالمجد ، وأعلى صوتا وأقوى نفوذا — بل إرهابا — وأبرع تلاعبا بالحجج وإخفاء للمصلحة الذاتية تحت ستار المصلحة العامة ، من أبطال السينما ونجومها ، هم الذين لهم الحق فى الجوائز المالية الضخمة ، وفى الأجور العالية ، والسفر كالملوك بين مصر وكافة البلاد شرقا وغربا ، لحضور مهرجان تارة ، للإستجمام من زكام تارة أخرى » .

ولعلك ترى — مثلى — أن العم حقى قد وضع أبطال السينما ونجومها — جميعا — الحابل والنابل ، فى الكيس إياه ... وعلينا ، ونحن نتمهله قبل أن يلقى به فى البحر ، ونتشفع من أجل بعضهم ، أن نتفهم دوافعه .

ربما كانت المقارنة بين أحوال أباطرة السينما ، المنتعشة إعلاميا وإقتصاديا ، بتعاسة أحوال الكتاب والمصورين والنحاتين ، الذين يذكرهم هنا ، بكل شفقة ، جعلته ، كنوع من العدل ، كما لو كان يريد أن يلقى بالمحظوظين فى البحر .. وقد يرى البعض — وأنا منهم — أنه كان من الأفضل ، أن يطالب عمنا الكبير ، محامى المنسيين ، أن يطالب أن يكون للمظلومين نفس حقوق المحظوظين .

وربما لأنه ، فى أكثر من موضع بالكتاب ، يعبر عن فكرة تقول بأن « السينما ليست من الفنون الرفيعة » ، أو بصياغة مقاربة ، أنها « على جلالة قدرها ليس لها مقام الفنون الجميلة العريقة ولاهى من الدعائم الأصيلة للثقافة الرفيعة » ... وعموما ، وجهة نظر الأستاذ هنا ، تلتقى مع وجهة نظر العديد من الكتاب والمفكرين العرب .

وأعتقد أنها جاءت كرد فعل لتخلف السينما العربية السائدة من جهة ، وغلبة تيار الأفلام التجارية المستوردة من جهة أخرى .

ولايفوت يحيى حقى أن يندد بمايسمى الكوميديا فى أفلامنا ، والتى تنتمى ، حسب قائمة الموجودات فى الكيس إلى « النكت البايخة » ، ذلك أنها تقوم على « تشويح بالذراعين ، وتلعيب للحاجبين وتحريك للرأس إلى الجهتين .. القصد الأوحد هو التهريج والكاريكاتور » .

وببساطة أخاذة ، وبروح مرهفة شفافة ، يجعلنا يحيى حقى ، نتذوق معه ، مناطق الجمال فى أفلام « معركة الجزائر » و « الملاك الأزرق » و « البوسطجى » ، كما يكشف لنا ، بعين نافذة ، دمامة بعض الأعمال ، خاصةتلك الأفلام التى تقدم الأطفال ، كعتاة مجرمين ، مثل « الهمسة الصارخة » ، أو التى تنغمس فى قضايا الشذوذ الجنسى ، مثل « أوسكار وايلد » ، أو التى تعذب المتفرج بعرض تفصيلات سادية ، مثل فيلم كلوديلوش الشهير « الحياة ، الحب ، الموت » .

وإذا كان يحيى حقى ، بعينه اللاقطة ، الدقيقة ، يرصد ، بمهارة ، تفاصيل وظلال الأعمال التى يتعرض لها ، فإن ثقافته الواسعة ، وآفاقه الرحبة ، وقدرته على إستخلاص الملامح والسمات المشتركة بين الأعمال ، جعلته يصنف ويوصف ويقارن النتاج الابداعى للعديد من الأوطان ، على نحو يتميز بالشمول والعمق ... اقرأ — معى — الفقرة التالية :

« الفيلم فى انجلترا ينقد مجتمعها بدعابة وتعال وإصرار على الرضى بما هو كائن رغم عيوبه لأنها فى نظرة طفيفة لصيقة بطبع الإنسان الضعيف ... والفيلم الإيطالى ينقد مجتمعه بثرثرة يضيع بينها المغزى أو برموز يحتاج فهمها الى بصر مدرب . وفى أمريكا ينقد الفيلم المجتمع غالبا بخشونة وغلظة وألوان فاقعة تكاد تصل إلى حد



أوسكار وايلد

السب ... أما الفيلم فى مصر فقد مال كثيرا فى نقده الى الحكم والمواعظ ، فنحن شعب نحب الحكمة ونصفق لها » .

وهذه الملاحظات النافذة كتبت فى مقال نشرة الأستاذ عام ١٩٦٢ .. أى منذ أكثر من ربع قرن ، لذلك فإنها لم تضع فى حسابها ــ وكان من المستحيل أن تفعل ــ ماقدمته السينما الايطالية « السياسية » فى السبعينات ، أو بعض فرسان « السينما الجديدة » فى مصر ، خلال العقدين الأخيرين .

ومرارا ، فى العديد من الكتابات ، يحذرنا عمنا الكبير من « الخنشاص فى الهايفة » ، وينهينا عن « المبالغة فى الخلق والتحفلط والبراعة » ، ويوصينا بعدم الإنسياق وراء « الوشيي الفارغ والزخرف السمج » ... ومع هذا ، فإن الأستاذ ، بخبرته وذوقه ، يقع ضحية لهذا « الوشيي الفارغ والزخرف السمج » ، فينبهر بفيلم « المستحيل » لحسين كمال ، والذى يعد نموذجا « للخنشصة والتحفلط » ، ولكنه ، عند يحيى حقى « أول فيلم مصرى يبلغ فيه الفن السينمائى المستويات العالمية الرفيعة » .

لابأس .. لايقع إلا الشاطر ! .. لكن بعيدا عن هذه المرة الوحيدة ، التى يشترى فيها المثمن الخبير ، بضاعة «مضروبة» ، بثمن مرتفع .. ستجد أن الكاتب يعرض علينا ، فى صفحات ممتعة ، تجربة الأستاذ الخصبة ، المثمرة ، عندما عمل بمصلحة الفنون ، وشارك فى تنظيم « ندوة الفيلم المختار » التى تطورت إلى «جمعية أنصار الفيلم » ثم أصبحت « جمعية الفيلم » .

وهذا الجزء من الكتاب يتمتع بنزاهة فى الإنصاف الخالص ، فيحيى حقى يذكر ، بذاكرة يجلوها الضمير اليقظ ، أسماء الذين ساهموا فى نشر النشاط الثقافى السينمائى ، ورحلوا عنا فبدأت ستائر النسيان تسدل على أدوارهم : الأب زهراب وفريد المزاوى وأحمد كامل مرسى ... وفى هذه الندوات والجمعيات ، تخرج معظم العاملين فى حقل الثقافة السينمائية الآن .

وهذه الذكريات ، تصبح ، من خلال كتابات يحيى حقى ، لوحات أدبية ممتعة ــ أتمنى أن أنقلها لك كاملة ، ولكنها أمنية مستحيلة ــ تتحرك فيها أشد المواقف حرجا إلى مفارقات تبعث الإبتسامة ، ففى ليلة إفتتاح « ندوة الفيلم المختار » ، والتى إكتظت فيها كل أخطاء التنظيم الممكنة ، يحكى يحيى حقى عن البرنامج الذى طبع ووزع ، متضمنا كلمة عن فيلم عطيل ، بها أخطاء من نوع « الفيلم يدرس شعور الغيرة « جاء بدلها » الفيلم يدرس الشعور العيرة » ... و« إن دماثة ديزدمونا على نقيض عنف عطيل « أصبحت « ان دمامة ديزدمونا على بعض عنق عطيل » ويعلق يحيى حقى « لم توصف الحلوة بالدمامة إلا فى بلادنا ! » .

أما عن جهاز العرض ، فهو « آلة عوراء . لابد من الصبر فى الظلام حتى تبدل بوبينة بأخرى أمام عينها المبصرة ، وتندلق فى العتمة مناقشات لذيذة ، ويخرج الجميع وهم فى غاية السعادة . ليس هنا إدعاء أو تعال . بل عشق وخشوع وبساطة ، وكأننا فى معبد » .

« فى السينما » .. كتاب يهب من صفحاته عطر هادىء حبيب ، يجمع بين السمو والطمأنينة ، وتنبض سطوره ، سواء تصف الناس أو الأفلام أو الأماكن أو الآلات ، بدفء الحضور الإنسانى .

نجمة داود تظهر

فى سمــاء موسكــو

يوسف القعيد

●● أعرف جيدا ، أننا ، مصريين كنا أو عربا ، آخر من يحق له إنتقاد الاتحاد السوفيتى ، بشأن أى خطوات يتخذها من إتجاه إقامة علاقات مع العدو الصهيونى . فمصر مجروحة منذ أن اغتصب السادات إرادتها ووقع على اتفاقيات « كمب ديفيد » . و« كمب ديفيد » التى كانت ساداتية فقط . تقف الآن على ابواب القبول العربى .

لدرجة أن الانسان يتوقف فى بعض الاحيان ، فى منتصف المسافة بين الدهشة والذهول وعدم التصديق ، ويتساءل : فيم كانت الفضبة العاتية على السادات والرفض ؟ فالكل يوشك أن يصبح « ساداتا » آخر ، مع أن مايفصلنا عن كمب ديفيد الأول عشر سنوات فقط .

تلك حكاية أخرى ، ولنعد إلى موضوعنا ، لقد قاطعنا العدو الصنهيونى لأن بيننا وبينه أرضاً مغتصبة ، وحقوقاً استولى عليها ، وصراع إرادات لم ولن ينتهى أبداً . أما الاتحاد السوفيتى فكانت القطيعة وقوفا سياسياً منه مع الحق العربى . وتمشيا مع سياساته المبدئية . ويكفى السوفييت أنه مرت عشر سنوات على علاقات الحكومة المصرية مع العدو الصهيونى . ومع هذا لم تقم علاقات دبلوماسية بينه وبين « عدونا » هذا حتى الآن .

ولكن فى نفسى مرارة من تلك الإشارات التى تصدر كل يوم من تل أبيب باتجاه موسكو ، والاشارات التى ترد عليها من موسكو إلى تل ابيب . هذه المرارة لا مفر من أن تبقى فى حدود المرارات الشخصية المشروعة ، التى ربما عبرت عن نفسها بانفجار أو أى شكل آخر ، ولكنها لا تصل إلى حد اللوم أو الانتقاد أو الإدانة . فجرح كمب ديفيد الذى كان ساداتيا ، مرشح هذه الأيام لأن يصبح واحداً من جراح « كل العرب » .

التفرقة واجبة بين أمرين ، أولهما : الغزل الجديد والطارىء والمؤلم بين بلاد السوفييت والعدو الصهيونى . ومايمكن ان يسببه من مرارة لآخر ابناء العرب الباقين ، القائمين على عهد الزمن الذى يوشك أن يصبح ماضياً تاماً . خصوصا وأن هذا الغزل ، اختار زمن الانتفاضة الفلسطينية البطلة ، زمن الوضوء بالدم الفلسطينى كل يوم ، لكى يتم فيه . وحتى الآن ، لا أتصور ، مجرد تصور ، كيف يقبل الرفاق فى موسكو هذا التوقيت لغزلهم مع العصابة التى تحكم تل ابيب !

قلت أنه لا بد من التفرقة بين هذا الغزل ، وبين تنامى النفوذ الصهيونى داخل موسكو ، الذى يتعدى الموقف منه الالم والمزارة ، لأن الامر يتطلب منا وقفة موضوعية مع الحليف السوفييتى . وهذه الوقفة تنطلق من حبنا



جمال عبد الناصر

له ، وحرصنا عليه . وإدراكنا أنه الحصن الأول والأخير لنا فى صراع الوجود - وليس صراع الحدود - مع العدو الاسرائيلى .

التنامى الصهيونى فى بلاد السوفييت يشكل خطرين : خطرا يهدد « وطن الاشتراكية الأول » ، وخطرا آخر يهدد وقوفه - الذى كان من حقائق الاشياء - معنا ومع قضايانا العادلة .

أهل موسكو أدرى بشعابها ، ولذلك لن أتحدث كثيراً عن الخطر الصهيونى الذى يهددهم . ولكن سأركز على الخطر الذى يهدد أكبر حلفائنا فى العصر الحديث . بالتحديد ، علاقة هذا الحليف العظيم بنا .

علامات الخطر كثيرة ، ويعمل الآن المترجم المصرى الذى يعيش فى موسكو منذ سنوات ، الدكتور ابو بكر يوسف فى وضع كتاب كبير عن تفاصيل ماجرى هناك . ولكنى اكتفى بالآتى ، وهو قليل من كثير :

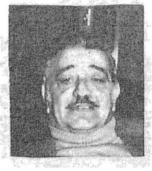
• فى العام الماضى قامت الفنانة السوفييتية « اللابوغاتشوفا » بزيارة اسرائيل . وأعلنت أنها حضرت لإطفاء ظمأ المحاربين الاسرائيليين فى رسالتهم المقدسة » « ضد العرب الفلسطينيين المتوحشين » . هكذا بالحرف الواحد .

فى العام الماضى أيضا ، عندما وجهت الحكومة المصرية الدعوة للشاعر السوفيتى يفجينى يفتشنكو لزيارة مصر ، والمشاركة فى احتفالات نوبل نجيب محفوظ : خصوصا وان يفتشنكو زار مصر فى الستينات وألقى اشعاره فيها .

اعتذر يفتشنكو عن قبول الدعوة المصرية . وهذا من حقه . ولكن ما جرى بعد ذلك ليس من حقه أبداً . لقد سارعت تل ابيب ووجهت إليه الدعوة لزيارة اسرائيل على أن تتم فى نفس الوقت الذى كان من المفروض ان يحضر فيه إلى مصر . وقد لبى الدعوة وسافر فعلا إلى تل ابيب . وإن كان قد قال انها زيارة « خاصة » وليست رسمية . والكل يعرف هذه المخارج القانونية والشكلية ، فالزيارة هى الزيارة بصرف النظر عن كافة المسميات .

• وإن كان تصرف يفتشنكو تصرفا فرديا وشخصيا . فقد جرى فى ابريل الماضى توقيع أول بروتوكول تعارف بين اتحاد الكتاب السوفييت واتحاد الكتاب العبريين فى اسرائيل . الذى نص على التعاون والترجمة وتبادل الزيارات ، وأهمية هذا البروتوكول وخطورته تأتى من ثلاثة اعتبارات :

(۱) أنه وقع قبل وجود علاقات دبلوماسية بين



أميل حبيبى

البلدين وربما كان توقيعه سابقة لم تحدث من قبل من دولة عظمى مثل الاتحاد السوفيتى ، تراعى دائما الشكل العام المقبول .

(٢) ان اتحاد الكتاب السوفيت ، نفسه ، لم يجرؤ على اتخاذ نفس الخطوة مع اتحاد كتاب الصين . مع ان الخلاف السوفيتى الصينى هو خلاف داخل نفس البيت وتحت نفس سقفه ، ومن داخل نفس العائلة الاشتراكية

(٣) إن هذا البروتوكول وقع ، فى الوقت الذى وصل فيه قمع الانتفاضة إلى أقصى مدى له ، وكذلك ابعاد الكتاب التقدميين من الاراضى المحتلة ، وهدم البيوت واغتصاب الاراضى .

بعد التوقيع ، على البروتوكول ، زار موسكو أول وفد من اتحاد الكتاب العبريين فى اسرائيل ، على أن يقوم وفد سوفيتى برد هذه الزيارة . وتشترط اسرائيل أن يكون الوفد من كبار الكتاب وليس من كتاب الدرجة الثانية وان يكون ضمن كتابه : جنكيز ايتماتوف .

● ثم جرى افتتاح أول مركز ثقافى يهودى فى موسكو وقد جرى تمويل إقامة هذا المركز بمنحة مالية مقدمة من اللوبى اليهودى الصهيونى فى الولايات المتحدة الامريكية [لاحظ الدلالة الخطيرة] . وعلى الرغم من كل ماقيل ، من الجانب السوفيتى من أن هذا المركز هو عبارة عن



جمال الغيطانى



يوسف شاهين

نشاط ثقافى لاعلاقة له بالسياسة ، إلا انه فى يوم الافتتاح ، ألقيت كلمة موجهة من اسحق شامير رئيس وزراء العدو الصهيونى وهى كلمة سياسية بالدرجة الأولى ، حتى وان دارت كلها حول أمور ثقافية .

افتتاح هذا المركز دفع إلى تعديل القانون السوفيتى الذى كان يمنع تعليم اللغة العبرية بصفة رسمية ، ويعتبر ان النشاط اليهودى هو نشاط معاد لأمن البلاد . وهذه النصوص تعود إلى زمن ستالين .

خلال الجدل الدائر فى بلاد السوفيت ، حول بروسترويكا جورباتشوف ، وماان تم فتح ملفات ستالين - مرة أخرى - حتى دخل اليهود على الخط ، مذكرين المعاصرين بما جرى لى أيامه . ولى هذا الباب لديهم الكثير من القصص المؤثرة . والحكايات المأساوية .

● هذه التطورات ، جعلت اليهود السوفيت واسرائيل ، يتفقان على استراتيجية جديدة ، فبعد أن كانت الهجرة من الاتحاد السوفيتى هى المطلب الاول لهم . اصبح المطلب الآن هو البقاء فى الاتحاد السوفيتى مع محاولة تعديل وضعهم والحصول على مزايا جديدة ، تمكنهم فى النهاية . من ان يصبحوا « لوبى » صهيونياً جديداً . يحاول التأثير على مقدرات الحياة . وصناعة القرار

السياسى فى الاتحاد السوفيتى . ولم نعد نسمع كلمة واحدة ، الآن ، فى الغرب عن هجرة اليهود السوفييت .

وهكذا بدأت حالة من الغزل بين الكتاب السوفييت وبين تل ابيب خاصة وأنه يقال الآن ، أن جائزة نوبل ، كانت تمنح من قبل للكتاب السوفييت المنشقين . ولكن العامل المؤثر فى قرارات منح هذه الجائزة الآن . سيكون الموقف من اسرائيل . وبالتالى انقسم الكتاب السوفييت إلى من يغازل الصهيونية . ومن يقف رافضا لنفوذها . وهؤلاء يسمون « الكتاب الوطنين السوفييت » وأصبحت لهم رموز هامة فى الادب السوفيتى المعاصر . يقف فى مقدمتهم الروائى السوفيتى – ابن سيبيريا – فالنتين راسبوتين .

هوامش هذا الوضع كثيرة ، منها المقال الذى نشر فى إحدى المجلات السوفييتية يهاجم جمال عبدالناصر ، ويهاجم منحه أحد اهم أوسمة بلاد السوفييت . صحيح أنه أعلن ان المقال لا يمثل الرأى الرسمى لموسكو وان المجلة ستعالج الأمر فى عددها القادم . ولكن الجميع فى موسكو يعلمون ويقولون ان عبدالناصر يهاجم باعتباره عدو الصهيونية الأول فى الشرق الاوسط .

ومن يذهب إلى أى مكان له علاقة باتحاد الكتاب السوفييت يلاحظ أن أى صور لها علاقة بالنضال الفلسطينى أو الشعراء الفلسطينيين الكبار قد تم رفعها بهدوء من المكاتب ونقلت ، بهدوء أيضا ، إلى صالونات المنازل .

ويلاحظ ايضا ان الكتاب والباحثين والمترجمين ، المتعاطفين مع الحق العربى يجدون صعوبة فى الحصول على عضوية اتحاد الكتاب السوفييت ، بسبب سيطرة العناصر الموالية للصهيونية على شئون الاتحاد .

ثم كانت الخطوة الاخيرة ، عندما تحولت موسكو إلى مكان لتطبيع العلاقات بين الادباء والكتاب الاسرائيليين وبين الادباء الفلسطينيين والعرب .

وكان اميل حبيبى قد حمل للقاهرة هذه الفكرة ، لكى تتم فى مصر ، ولكن مصر العائدة إلى جامعة الدول العربية ، اعتذرت ، فتقرر ان تتم فى موسكو .

الفصل الأول من هذه الخطة ، حدث فى عشق اباد ، عاصمة جمهورية تركمانيا . حيث عقد مؤتمر للمثقفين من آسيا للبحث عن السلام . اخفى السوفييت عن الوفود العربية ، وجود وفد اسرائيلى مكون من الكاتب العربى : اميل حبيبى . والكاتب العبرى ناتان زاخ . وحضر من مصر جمال الغيطانى ، يوسف شاهين ، رشدى ابوالحسن ، سعد الفطاطرى . ومن لبنان : حبيب الصادق ، وزينات البيطار . ومن الاردن : خالد محادين . ومن اليمن الشمالى : على حمود وعبداللطيف البديع . ومن اليمن الجنوبى : سعد الجناحى .

أى أن الهدف كان اللقاء الاسرائيلى الفلسطينى العربى . والآخرون مجرد تغطية . دون وجود تمثيل آسيوى حقيقى . فى ختام المؤتمر اقترح الادباء العرب وجود فقره ضد الصهيونية . واعترض اميل حبيبى على ذلك وهدد الكاتب الاسرائيلى بالانسحاب . واخذ السوفييت جانب الاسرائيلى فتقرر ان ينتهى المؤتمر دون بيان ختامى .

يجرى الآن فى موسكو عمل قوائم بالكتاب السوفييت الذين لهم تحفظ على تنامى اللوبى الصهيونى فى موسكو . لأن هؤلاء الكتاب يخشون من الاضطهاد ، ويخافون من احتمالات الاغتيال . وهنا يبدأ الدور العربى والفلسطينى ، فى رسم حدود تلك الوقفة ، التى لا بد منها ، مع الحليف السوفييتى . ومن الوقوف مع الكتاب السوفييت الذين يعدون الآن خط دفاعنا الأول . هناك فى موسكو .

جهود مقاومة النفوذ الصهيوني في الاتحاد السوفييتي

سليمان شفيق

للوهلة الاولى ، لم استطع اخفاء انزعاجي ، بعد قراءة مقال الاستاذ والاديب يوسف القعيد ، والمعنون : « نجمة داود تظهر فى سماء موسكو » وقبل التطرق لاسباب ذلك الانزعاج ، أود أن أذكر بمواقف وأدب القعيد وهما ليسا بحاجة لتذكير ، وهذا مادعانى إلى التوقف امام الظاهرة الفنية عنده فى فصل كامل فى دراسة الماجستير الذى حصلت عليه فى « مفهوم الرواية الطليعية العربية » من قسم النقد الادبى بكلية الاعلام جامعة موسكو . وتشاء الظروف أن تجيز تلك الرسالة لجنة علمية يشكل اليهود السوفييت الاغلبية الساحقة فيها .

كان هذا منذ عامين فقط ، وفى زمن يصفه القعيد بتنامى « النفوذ الصهيونى » ، على الرغم من أن رسالتى قد حوت هجوما حاداً على المشروع الاستيطانى الصهيونى ، اليهودى ، ومحاولة السطو على التراث والادب والانثربولجى الفلسطينى وتحويله إلى تراث لهم . تلك كانت مقدمه لامفر منها .

نعم هناك نفوذ معاد للعرب !

أما اذا انتقلنا لمناقشة ماهية الانزعاج ، فهناك حقيقة لامفر منها أيضا ، وهى بحكم أننى قد عايشت وتعايشت مع المواطنين والأدباء والحركة الثقافية السوفيتية فترة تقترب من العشر سنوات ، أسجل ان هناك تزايدا ملحوظاً للتيار المشجع لاسرائيل والمعادى للعرب وغير العرب بشكل شوفينى ، ولكننى لا استطيع الموافقة على المبالغات العاطفية والمرارات الشخصية التى لاأجد مبرراً لها ، وكذلك كم الأخطاء « المعلوماتية » التى حفل بها المقال وصاحبت تلك الشحنة وكانت مرتكزا لها ، وهذه بعض التوضيحات السريعة :

١ - إن صراع الاتحاد السوفيتى مع إسرائيل لم يكن ، ولن يكون ، صراع وجود ، انما هو صراع حدود ، وينطلق فهمى ذلك من طبيعة المقررات الخاصة بالحكومة السوفيتية من قرار التقسيم وحتى الاقتراح السوفييتى بالمؤتمر الدولى مروراً بقطع العلاقات مع اسرائيل ١٩٦٧ . ولكن الذى أهمله المقال فى غمرة المدارات الشخصية والموضوعية ، هو أن الاتحاد السوفييتى اعترف بدولة فلسطين قبل كل الحكومات العربية ، وقبل ان تعلن منظمة التحرير عن ذلك وتحديداً ١٩٨٢ ، بعد الحصار . وفى عهد إعادة البناء ، ارتقى جورباتشوف بالتمثيل الدبلوماسى الفلسطينى إلى درجة السفير ، كذلك أطلقت الحكومة والإعلام الرسمى السوفييتى لقب الرئيس على الزعيم الفلسطينى عرفات . حدث ذلك قبل إعلان الدولة ومقررات الجزائر . يحدث ذلك سوفييتيا ، فى الوقت الذى لايزال هناك البعض عربيا وقدميا ، لم يعترف بدولة فلسطين حتى بعد



يوسف القعيد

مقررات الجزائر . ولايتوقف الأمر على ذلك ، بل لازالت أيدى هؤلاء الحكام العرب مخضبة بدماء الفلسطينى ، وتزخر سجونهم ومعتقلاتهم بعديد من المعتقلين الفلسطينيين يزيد ولا ينقص عن عدد المعتقلين فى سجون وزنازين العدو الصهيونى .

٢ – أما مايخص آلا بوجاتشوفا فنانة الشعب السوفييتى وعضو المؤتمر السابع والعشرين ولجنة السلام السوفييتية فلاأعتقد مطلقا ان يصح مانسب إليها فى المقال لأكثر من سبب : منها ، ان تلك الفنانة القديرة قد ارسلت برقية للشاعر الفلسطينى الراحل معين بسيسو أثناء حصار بيروت (الذى تشرفت بالتواجد فيه ومساندة الصامدين هناك) وقد نشرت تلك البرقية فى جريدة « النداء » اللبنانية مع برقية أخرى لاتحاد الكتاب السوفييت ، كذلك اقامة تلك الفنانة حفلاً خاصاً للصامدين فى بيروت فى أغسطس ١٩٨٢ .

٣ – واذا جاء الحديث عن بروتوكول التعاون بين اتحادى الكتاب فى اسرائيل والاتحاد السوفييتى ، ووصفه بأنه السابقة الاولى ، وماانذرج من معلومات مصاحبة لذلك ، فتلك ايضا مغالطة اخرى ، يبدو أن القعيد قد نسى أو اغفل ، ان ستالين بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية

وفى غمرة التعاطف مع اليهود ، أسس جمهورية حكم ذاتى لليهود السوفييت ، ولازالت هذه الجمهورية قائمة فى جنوب روسيا الاتحادية ، بل وحازت على ميدالية لينين وجائزة الدولة للانتاج فى عهد برجنيف وتحديداً ١٩٨٣ ، عندما كان النزيف الفلسطينى لازال مستمراً ولم نسمع عن ماأسماه الكاتب « اللوبى اليهودى أو الصهيونى » . كذلك ماورد بشأن تعليم اللغة العبرية أود أن ألفت نظر كاتبنا ، أن اللغة العبرية تدرس منذ قيام الثورة البلشفية فى معاهد اللغات السوفييتية ، وتدرس فى مدارس ومعاهد تلك الجمهورية وبقرار من ستالين ، كذلك يبدو أن أديبنا قد بالغ فى مسألة افتتاح المركز الثقافى اليهودى فى موسكو ، حيث أنه لايعرف – رغم زياراته العديدة لموسكو – ان هناك « المسرح اليهودى » فى قلب العاصمة منذ عهد ستالين ، بل وهناك دور عرض وحتى مخابز وهناك خبز يطلقون عليه الخبز اليهودى . كل ذلك يوجد فى الاتحاد السوفييتى ومنذ عهد ستالين .. فماهى الاضافة فى افتتاح المعهد أو المركز الثقافى إلا اذا كانت الابجدية العبرية قد زادت حروفها فى عهد البريسترويكا !

٤ – ونتوقف قليلا عند الزوبعة المثارة بعد هجوم صحفى سوفييتى مغمور على الزعيم عبدالناصر ، والربط غير الموضوعى بين ذلك وماأسماه الكاتب « باللوبى



جوركى

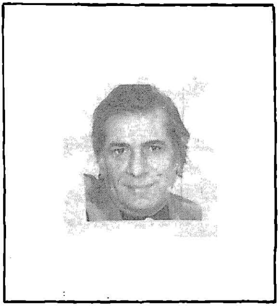
الصهيونى » فليسمح لى أديبنا القعيد أن أصحح له هذه المعلومة ، وهى ان كاتب هذا المقال ليس يهودياً ، ولايعبر عن الرأى العام الرسمى الذى عبر عنه الكاتب السوفييتى الكبير « ايجور بليايف » وعلى صفحات الجريدة الأدبية « الليترا تورنيا جازيتا » أوسع الصحف السوفييتية انتشاراً ، والذى لو ترجم لطاب الحديث للبعض عن « اللوبى الناصرى » فيما موسكو ، خاصة وأن احتفالات السوفييت بميلاد وفاة عبدالناصر قد ارتقت فى أعوام البريسترويكا تمثيلا سياسيا وجماهيريا ، وصل إلى حد إطلاق اسم عبدالناصر على ميدان فى مدينة لينينجراد .

□ الصراع بين الستالينيين والمجددين :

ذلك كان استعراضاً سريعاً لأهم الاخطاء «المعلوماتية» التى شابت مقال يوسف القعيد . والتقط الخيط وليفسح لى صدره لكى أوضح للقراء بعض المعلومات التى قد لاتكون فى متناول الجميع عن الصراعات الدائرة الآن فى الاوساط الثقافية السوفييتية ، وكيفية بروز نتوء يهودى متعصب (سوفييتى) ، ولاأقول صهيونى فى الاتحاد السوفيتى .

الصراع يدور هناك بين دعاة الستالينية وبقاياها ، ودعاة الديمقراطية والوجه الانسانى للاشتراكية ، ويدور ذلك الصراع بين طرفين غير متناقضين تناقضاً رئيسيا ، أى بين اشتراكيين واشتراكيين ، وفى مناخ الديمقراطية والمكاشفة والمصارحة استفاد الكثيرون ومنهم اليهود السوفييت الذين يشكلون لغزاً محيراً أحيانا لنا وللقيادة السوفيتية ، ومضحكا احيانا اخرى ، فإن سمحت القيادة برحيلهم .. **صرخنا الهجرة دعم لاسرائيل ، واذا سمحوا ببقائهم صرخنا أيضا أن فى بقائهم نفوذا صهيونياً ودعماً لاسرائيل ؟!**

ومقابل هذه المجموعة اليهودية السوفييتية الضئيلة وهم على وجه التحديد « جماعة اعادة النظر » والتى ارادت إعلان حزب اتحاد الشعب الديمقراطى والتى اضطر جورباتشوف وربما للمرة الاولى إلى استخدام الاعتقال



معهم واغلاق صحيفتهم المسماة « **اعادة النظر** » ، مقابل ذلك توجد عشرات الجماعات المعادية لهؤلاء مثل جماعة « **پامت** » ، « **الذكرى** » والتى وصفت بالعداء للسامية » ورابطة مناهضة الصهيونية » التى حلت رسميا ولا زالت تعمل بشكل شبه علنى ونذكر منهم البروفسير اليهودى زاسورسكى وآخرين ، و« جماعة الروس المواطنين » ونذكر منهم الكاتب الروسى فالنتين راسبوتين ، و« جماعة المعرفيين » ، و« ابناء اربات » ، و« الشعراء الأحرار » ، و« المعدنيين » والخ ، وكل هذه الجماعات تنظم المظاهرات وتوزع المنشورات والصحف شبه العلنية المؤيدة للعرب ونجح لهم اعضاء فى البرلمان السوفييتى ولم ينجح أحد من اليهود المتطرفين وكان مرشحاً لهم (٥٧ عضوا) .. وللأسف لم نسمع شيئا فى اعلامنا عن هؤلاء ، بل نساهم نحن بأيدينا فى صنع هالة وهمية لخطر وهمى .

ماذا يدور فى اتحاد الكتاب السوفييت ؟

واذا استعرضنا الصراع داخل اطار اتحاد الكتاب السوفييت نجد أن ذلك الاتحاد ومنذ وفاة مؤسسة ورئيسه الاديب الروسى العظيم مكسيم جوركى ، وعبر ستالين اصبح مرتعا لمجموعة من العسكريين وأعضاء

جهاز المخابرات (كى . جى . بى) والبيروقراطين . ولا اريد ان أذكر ادباءنا ومثقفينا « بيجدانوف » و« بدنى » وآخرين وكان اخر ابن لهؤلاء هو الرقيب عسكريا ووظيفيا « اناتولى شعرونوف » ، الذى عينه ستالين وصيا على الكتاب السوفييت والسينمائيين ايضا لمدة تقارب الاربعين عاما ، ولازمه خبراء القسم العربى (ومعظمهم من اليهود والمستشرقين) ومنهم الناقدة الكبيرة « فاليرى كربتشتكو » و المترجمة اليهودية « لينا ستيبانوفا » ، وقريب منهم بعض المترجمين العرب ، ولسوء حظنا أن دائرة معارف القعيد قد اقتصرت رسميا **على هؤلاء وسفروفوف هذا إلى جانب صداقته للعرب بحكم توليه قيادة القسم العربى لسنوات طويلة ، لايذكر له مواطنو بلده أعمالاً أدبية ، ولكن يذكرون له مصادرة (١١٤ عملاً أدبياً وفنياً) لأدباء وفنانين سوفييت ، وقد أجيزت كل تلك الأعمال بعد إجراء أول انتخابات ديمقراطية فى تاريخ الاتحاد وأطاحت بهذا الكاتب المعيّن والرقيب الذكى الذى استطاع أن يوهم الرأى العام بأن الادب والفن السوفييتيين لم يتطوروا بعد رحيل جيل العظماء ، وذلك عبر منعه لاعمال مثل « اطفال اربات » والافلام متعددة عظيمة مثل « اجونيا » و« تعال وانظر » لكليموف ، و« الندم » لأبولادذه الخ . حتى أن هناك فيلما من ضمن الافلام الممنوعة كان بطله الاساسى هو هذا الرقيب ، والسخرية منه ككاتب حكومى ، وهذا الفيلم هو فيلم « تيمة » « الموضوع »** الذى عرض مؤخراً فى مصر .

ومما يذكر لتلك الحاشية ، مصريا ، مصادرة رواية « اللجنة » لكاتبنا صنع الله ابراهيم ، ومطالبتهم مقابل اجازتها للطبع بحذف حوالى عشرين صفحة من الكتاب ، اعتبروها قريبة الشبه من دفاع نسب لمايكوفسكى ضد ستالين وكنت شاهد عيان على ذلك بحكم علاقتى بالمترجمة « لينا ستيانوفا » ، وأبلغت بذلك الاستاذ يوسف وايضا المفكر محمود العالم وناشدتهما التدخل . ولم يجد تدخلهما بشيء حينذاك . وفى هذا الاطار يبرز – وبصراحة – دور بعض المترجمين العرب الذين صاروا نصف سوفييت وعاشوا فى ظل بطانة حاشية سفروفوف ويضخمون ظاهرة ماأسموه « **بالنفوذ** الصهيونى » .

رسالة لندن من مجدى نصيف

إنشقاق الماء

مارتن لوثر كنج .. وحركة الحقوق المدنية

تأليف : تايلور برانش دار نشر ماكميلان

ذكر الملحق الادبى لصحيفة الصنداى تايمز « انه من المحتمل ان يكون هذا هو أفضل ما كتب ، فى أى وقت ، عن تاريخ حركة اجتماعية من الحركات الرئيسية » . فلقد استمد الكتاب مادته من مئات من المقابلات الشخصية ، وعلى وفرة من مواد الأرشيف والكتب المنشورة . وهى أيضاً قصة تشد المرء ، رواها المؤلف بمهارة وحنكة ، إنها قصة مترعة باهتمامات البشر ونوعياتهم : قمم البطولات ، وأعماق النذالة ، وكل أنواع السلوك البشرى فى هذه القمم وتلك الأعماق . وكتاب « انشقاق الماء » انجاز ضخم لحركة ضخمة وشخصية ضخمة .

عندما بدأت فى قراءة الكتاب ، اعتقدت ان المؤلف تايلور برانش قد يكون ارتكب خطأ فى محاولته الجمع ، فى كتاب واحد ، بين سيرة حياة فرد ، وبين حكاية تاريخ حركة اجتماعية . كنت اعتقد أن الجمع بين الاثنين مسألة صعبة ، وأن التركيز سيكون على جانب دون الآخر ، لكن هذا الجمع أدى غرضه ، وشكّل صورة متماسكة ومقنعة . لقد رسم المؤلف صورة نهيرات من المبادرات التلقائية من أفراد وجماعات مغمورة فى أجزاء مختلفة من جنوب الولايات المتحدة الامريكية ، مبادرات جذبت الانتباه على المستوى القومى ، ثم تجمعت كلها معاً فى نهر واحد خالد ، بفضل الشخصية البارزة لزعيم جذاب . فعندما كان السود يخوضون مخاطر تحدى التفرقة العنصرية وتسيّد البيض فى الجنوب ، كان الزعيم مارتن لوثر كنج مستعداً لأن يذهب إلى هناك ويشارك المناضلين السود فى مخاطرهم . وعندما كان يفعل ذلك ، كان يحاكم ويسجن ثم يفرج عنه فى النهاية ، ويعود مرة أخرى . وفى كل مرة كان يزداد إصراره وتزداد حركته وتزداد شهرته على المستوى القومى . وكان ذيوع شهرته كالسم الذى يسرى فى « مؤسسات ديكسى المتفردة » . وانعكست هذه الشهرة على حركة الاحتجاج ، فكان حضور مارتن لوثر كنج عند كل « حادث » احتجاج ، يتسبب اكثر من أى شىء آخر ، فى أن ينظر إلى حركة الحقوق المدنية على هذا المستوى . كانت هناك أطوار مبكرة للحركة لم يساهم فيها لوثر كنج : المقاطعة التى حدثت عام ١٩٥٢ للأتوبيسات التى بها أماكن مخصصة للسود وأخرى للبيض فى مونتجمرى - بولاية الاباما ؛ وحركة الاعتصامات والجلوس - التى تلت ذلك - على موائد الغذاء المكتوب عليها « للبيض فقط » فى مطاعم جرينز بورو بولاية كارولينا الجنوبية . ولقد كان من المحتمل أن تعامل كل الحركات النضالية كحركات منعزلة ذات مغزى محلى . لكن حضور مارتن لوثر كنج والقبض عليه وعقابه بسبب وجوده ذاك ، لعب دور حلقة الوصل بين



مارتن لوثر كينج

مجموعتى الاحتجاج فى البلدين ، ونشّط قيام احتجاجات أخرى أبعد مدى ، ساهم فيها بدوره .

ونظر الديكسيكر ايتون (أى المتمسكون بقيم الجنوب الامريكى) إلى مارتن لوثر كنج ، بطبيعة الحال ، على أنه اكبر شخص مثير للمتاعب . ويقول تايلور برانش ، أن وسائل الاعلام الامريكية فى الشمال كانت اكثر تعاطفاً مع مؤيدى التفرقة العنصرية ، وأعداء مارتن لوثر كنج ، مما يبدو الآن . وهذا يعنى عودة إلى « الممارسات الحميمة للمصالحة » ، وهى مصالحة بين البيض الشماليين والبيض الجنوبيين ، أساسها أن البيض الجنوبيين أحرار فى التعامل مع السود الجنوبيين كما يحلو لهم !

ولقد استمر حكم الجنوب فى ظل هذا المبدأ ، منذ منتصف سبعينات القرن التاسع عشر ، إلى منتصف خمسينات القرن العشرين .

أول شـق :

وجاء أول شق فى جدار المصالحة مع حكم « المحكمة العليا » فى القضية المعروفة باسم « **قضية براون ضد مجلس التعليم بمدينة توبيكا** » ، كان ذلك الحكم فى مايو ١٩٥٤ ، ونصّ على أن التفرقة فى المدارس على أساس عنصرى ، غير دستورية . وكان السود الذين هبوا تلقائياً ضد التفرقة فى الأتوبيسات والمطاعم ، يأملون أن تحكم المحاكم الفيدرالية لصالحهم فى نهاية الأمر ، فى هذه المجالات أيضاً . وعلى أساس تلك الاحتجاجات ، أقام مارتن لوثر كنج حركة ، ستقوم - فيمابعد - بتحطيم مؤسسات « التفرقة العنصرية » .

كان مارتن لوثر كنج قسيساً ، وواعظاً دينياً مميزاً إلى حد ما . وكان الوعاظ الناجحون يؤلفون « ارستقراطية العبيد المتحررين » . لكنه بخلاف معظم الوعاظ الناجحين ، بمافيهم والده ، كان حساساً تجاه مشاعر الفقراء الذين يؤلفون الأغلبية العظمى من أبرشيته السوداء . ويحكى لنا المؤلف أن معظم الوعاظ كانوا يحيون رعاياهم بقولهم « ماذا تفعلون ؟ » ، فكانت هذه العبارة تبهج افراد الأبرشية الناجحين لأنه كان يمكنهم التفاخر بانجازاتهم ، لكنه كان شيئاً محرجاً للفقراء ، الذين لم يكن لديهم مايروونه عن أنفسهم سوى حياة الخدمة الذليلة . ولذلك غيّر لوثر كنج هذه العبارة فكان يسأل : « كيف حال الدنيا معكم ؟ » إن لمسات مثل هذه ساعدت مارتن لوثر كنج على كسب ثقة وحب الغالبية شعب أبرشيته ... ثم بعد ذلك على كسب ثقة وحب ٨٠٪ من سود امريكا . لكن سود طبقته كانوا ، فى أحيان كثيرة ، لايحبونه .

المؤسسة واحكامها

ومن الواضح أن المؤلف يشعر بالاحترام العميق لكاتب سيرته ، مارتن لوثر كنج . لكنه احترام لا يصل إلى التقديس . وهو يتجنب المعلومات التى نشرت حول حياته الخاصة ، والتى جاءت نتيجة « الرغى » مع زملائه ، وكذا تجنب المعلومات المثيرة . فالمكالمات التليفونية التى أذيعت بعد تصنت الإف . بى . آى . F.B.I. (وكالة المباحث الفيدرالية) . يذكرها المؤلف كحقائق لكنه لاينشر نصوصها . بل

ولا يقتطف منها . لكن المؤلف يعلق عليها فيقول أن تحت صفات لوثر كنج الظاهرة نبعاً عكسياً من الغضب الجامح (الذى يسيطر عليه فى الظاهر) ، والفكاهة التى لا تعرف الحدود ، بل وأحياناً اليأس «التجديفى» الذى يصيب المناضلين للحظات !

ولعل أبرز نواحى الكتاب ، والتى تلفت النظر ، هى التى تسرد لنا موقف المؤسسة الحاكمة فى الولايات المتحدة الامريكية ، من مارتن لوثر كنج ونضاله . فقد عاصر لوثر كنج الرئيس الامريكى جون كنيدى الذى اغتيل ، واغتيل هو من بعده بسنوات . آنذاك كان إدجار هوفر السىء السمعة هو مدير « وكالة المباحث الفيدرالية » ، وكان روبرت كنيدى ، شقيق الرئيس جون كنيدى ، هو النائب العام ، ورئيس إدجار هوفر ، من الناحية النظرية .

كان إدجار هوفر مقتنعاً أن « حركة الحقوق المدنية » هى حركة شيوعية ، وان الزعيم مارتن لوثر كنج دمية فى أصابع الكرملين . وكان هناك سبب وراء اقتناع « المؤسسة الحاكمة » بهذا . كانت الحركة الشيوعية قد قضى عليها فى الولايات المتحدة بحلول منتصف الخمسينات .. ومع ذلك ، كان ألوف العملاء السريين مازالوا يعملون « بوكالة المباحث الفيدرالية » ، لمحاربة الشيوعية !

وكما يقول المؤلف « كانوا مثل جحافل صيادى الجاموس البرى ، بعد أن انقرض الجاموس . لكن الأخوان جون وروبرت كنيدى ، كانا اكثر ذكاء بكثير من أن يصدقا هراء إدجار هوفر حول مارتن لوثر كنج . لكن مشكلتهما أن إدجار هوفر لم يكن تحت سيطرتهما ، بل بالعكس ، كان هوفر هو الذى يضعهما حيثما يريد ، فمن خلال تصنته على المكالمات التليفونية ، كان يعلم الكثير عن الحياة الخاصة للرئيس جون كنيدى . فكان يعلم على سبيل المثال أن له علاقة خاصة بعشيقة سام جيانكانا ، خليفة آل كابونى فى شيكاغو . وقد صرح هوفر لروب كنيدى بهذه المعلومات حتى يعلمه أنه يعرفها . وفى وقت تالٍ سمح لروبرت كنيدى أن يستمع إلى ماقام به من تصنت على مكالمات لوثر كنج . كان روبرت كنيدى يعلم تمام العلم أن لوثر كنج ليس ألعوبة فى يد الكرملين ولا الشيوعية كما يدعى هوفر ، لكنه كان يعرف فى نفس الوقت ان إدجار هوفر لديه معلومات لو تسربت إحداها ، لأمكنه أن ينسف فرص الرئيس جون كنيدى فى إعادة انتخابه .

لم يسرّب إدجار هوفر هذه المعلومات ضد الرئيس جون كنيدى . لكنه عندما قدّم روبرت كنيدى نفسه كمرشح للرئاسة فيما بعد سرّب قصة مضحكة مفادها أن روبرت كنيدى قد سمح بالتصنت على مارتن لوثر كنج .

ثم .. النهاية . من قتل مارتن لوثر كنج ؟

الأصابع كلها تشير إلى فاعل ... « وكالة المباحث الفيدرالية » ولكن ليس هناك أى دليل على ذلك حتى الآن . لكن المؤلف يقول « ان هوفر تعمّد أن يجعل اغتيال مارتن لوثر كنج ممكناً .. فمن المعتاد حين يكون لدى « وكالة المباحث الفيدرالية » معلومات عن مؤامرة اغتيال ، كان الهدف المقصود يُبلّغ بها . على انه طبقاً لأوامر هوفر ، كان من غير المسموح به أن يقدم لمارتن لوثر كنج هذا الانذار فى أى وقت . ومعنى هذا ، أن أولئك الذين اغتالوا لوثر كنج ، كانت الساحة خالية أمامهم ! »

كتب جديدة من لندن

● اشتراكى غير اجتماعى : جورج برناردشو :

أعيد طبع رواية برناردشو فى سلسلة التراث المعاصر الذى تقوم « دار فيراجو » بإعادة طبعه . ورواية برناردشو تحكى قصة سيدنى تريفوسيس الاشتراكى



برنارد شو

العاقل وابن المليونير الذى يحب المدرسة أجاثا ويلى . يذهب سيدنى ليعمل فى إحدى الحدائق (جناينى) المجاورة لمدرسة حبيبته ، وهناك يكتشف نفسه . وخلال العلاقة يفصح برناردشو عن آرائه حول علاقة الرجل المرأة ، وتكامل شخصية المرأة ، والعمل السياسى .

• الأخ جاكوب: جورج إليوت :

نشرت قصة جورج اليوت القصيرة: **الأخ جاكوب** آخر مرة عام ١٩٠٦ وأحد أسباب عدم إعادة نشرها مرة أخرى ، أن نقادها لم يحبوا القصة القصيرة ، لدرجة أن بعضهم تجاهلها تماماً .

وفى بسلسلة « فيراجو للنشر » تعيد الدار نشر القصة فى هذه المجموعة ، حتى يحكم القارىء بنفسه على القصة . ومنذ الحرب العالمية الثانية ، وهناك تجاهل لانتاج جورج اليوت ، واسمها الحقيقى مارى آن ايفانز - والرواية ليست قصة حب ، ولكنها ترسم صورة لرجل زير نساء وضحاياه . والشخصية الرئيسية ديفيد فوكس يبدأ القصة بقوله : « **ليس سرقة أن تأخذ ماتملكه والدتك ، فهى لن تتهمك على أية حال !** » وعلى هذا الأساس يسرق مدخرات أمه ويحقق ثروة فى جمايكا . ويكتشف أخوه جاكوب حقيقته ولكنه يرشوه ويعود إلى بريطانيا تحت اسم مستعار ، ويستمر فى رشوة الطبقة المتوسطة .

براءة بعد ١٢ سنة :

أفرجت المحكمة عن المواطن الامريكى الأسود راندال ذيل أدافر بعد أن قضى فى سجن تكساس اثنى عشر عاماً ، وكان قد تقرر إعدامه ، وكان قاب قوسين أو أدنى من تنفيذ الحكم عليه . وقد أفرج عنه بعد أن سقطت التهمة الموجهة ضده بعد اعتراف الشاهد الأول انه قد كذب عندما قال فى المحكمة انه شاهد آدامز يصوب بندقية ويطلقها على أحد رجال البوليس بدالاس عام ١٩٧٦ ، فيرديه قتيلاً ..

ووضع قرار المحكمة نهاية لقضية أثارت الرأى العام الامريكى ، والعالمى إلى حد ما ، وخاصة عندما تم تصويرها فى فيلم بعنوان « **خط أزرق رفيع** » ، ألقى بظلال من الشك حول مصداقية الشهود الذين أدين آدامز بناء على شهاداتهم ، وعلى النائب العام ودوافعه ، والقى الفيلم الضوء على التفرقة العنصرية التى تتدخل فى القضاء .

المسرح السودانى .. الخبر والمبتدأ

دراسة فى سوسيولوجيا المسرح

الباحث : عزالدين هلالى

عــرض : مجــدى النعيم

لعل سؤال الهوية القومية هو اكثر أسئلة خطاب (أو خطابات ان شئت الدقة) الثقافة السودانية مركزية .. طرح نفسه وبالحاح منذ نشوء الدولة المركزية بمعناها الحديث للمرة الأولى على يد الفتح التركى ١٨٢١ وما تبناه من سياسات لاستقطاب مجموعات قبلية وقومية ومصادمة اخرى لحد الاسترقاق ، وبالطبع كان بديهيا ان يعاد طرح السؤال بشكل اكثر حدة مع صعود المهدويين للسلطة فى ١٨٨٥ على أساس تحالف طبقى وقومى عريض امتد من قبائل الشمال والشرق الحامية مرورا بقبائل الوسط العربية إلى قبائل الجنوب والغرب الزنجية .. تحالف تفاوتت فيه مساهمة كل مجموعة وبالتالى تفاوتت مغانمها ونصيبها فى السلطة الجديدة فدخل مصطلح (أولاد البحر وأولاد الغرب) كتوصيف للمجموعات العربية وغير العربية لأول مرة للقاموس السياسى السودانى كاطار متوهم للصراع حينها .

ظلت القضية ــ فى اطارها النظرى ــ قضية مثقفين طرحت ابان فترة النضال ضد الاستعمار وبرزت الدعوة للتوحد ضد الاستعمار على أساس القومية السودانية ونبذ القبلية ، ثم طرحتها تيارات فكرية ــ من موقع فكر البرجوازية الصغيرة ــ مثل مدرسة الخرطوم (ابراهيم الصلحى وشبرين مثلا) وتيار الغابة والصحراء (الشعراء النور عثمان أبكر ، محمد عبدالحى ومحمد المكى ابراهيم). لكن اندلاع الحرب الأخيرة ورفع شعارات سودان اشتراكى موحد ، توزيع عادل للسلطة والثروة ، التنمية المتوازنة لاقاليم السودان . الخ ... دفع بالقضية للمقدمة وحولها لقضية شعبية حقا فلم يعد يكفى منطق (عبيد متمردون يجب سحقهم) فالقضية اصبحت اكثر تعقيدا وتحتاج لجهد فكرى وسياسى جاد ، لا تجدى مقاربتها بالتبسيط الذى ساد ردحا من الزمان .

لقد شكل هذا السؤال هما مركزيا لدراسة الباحث فاجتهد للوصول لاجابة يختبر على اساسها انتاج المسرح السودانى خلال عقد السبعينات . وهى دراسة تحرث ارضا بكرا فرغم توفر عدد من الرسائل والبحوث حول المسرح السودانى وتاريخه خاصة فى الفترة الأخيرة بعد ظهور مسرح المحترفين فى أواخر الستينيات وانشاء المعهد العالى للموسيقى والمسرح إلا أن **ريادة هذا البحث تكمن فى طموحه لربط البنية الفكرية (باعتبارها الحقل الفكرى الذى يتحدد به فكر الفرد بنية وتطورا . م . عامل) والبنية الاجتماعية فى تحولاتها بالنشاط المسرحى .**

منطق البحث قاد لتقسيمه لخمسة أبواب فناقش الباحث فى الباب الأول (**مقدمة عن البنية السودانية ومكوناتها الأساسية ثم بحث فى البنية الفكرية والاجتماعية منذ مملكة نبتة (القرن الثامن قبل الميلاد) مرورا بالدولة المسيحية حتى دولة الفونج والتركية السابقة والحكم الثنائى وما تلاه** . فى الباب الثانى ناقش المسرح فى السودان والمسرح السودانى راصدا نشاط المسرح منذ بداياته ونشاط مسرح الجاليات (مصرية ، سورية ، يونانية ، انجليزية الخ ..) وتأثيراته مرورا بنهضة الثلاثينيات وتأثيرات المسرح المصرى . الباب الثالث كرسه الباحث لتحليل العلامات الأساسية فى تطور المسرح السودانى لالتقاط مضامينه واتجاهاته الأساسية فى تواصلها .

الباب الرابع : مسرح السبعينيات المضامين والاشكال وأثر البنية الاجتماعية والفكرية .

وفى الباب الخامس قدم تحليلا لستة نماذج من مسرحيات السبعينيات لثلاثة كتاب .

يرفض الباحث الزعم القائل بأن (الثقافة العربية ــ الاسلامية هى التى دفعت السودانيين لادراك وجودهم وأن الحضارة العربية ــ الاسلامية هى أساس الكيان التاريخى للسودان) .. هذا التصور المطروح فى اطار حمى تقليص التاريخ والثقافة السودانية بانكار كل ما سبق البدايات الأولى لدخول الثقافة العربية الاسلامية وغض الطرف عن واقع التعدد والتباين الثقافى والقومى .. بل ولفرض ايديولوجيا ظلامية باسم الاسلام وثقافته .. فلولا تحالف العبدلاب وعرب القواسمة مع قادة الفونج ١٥٠٤م ــ الذى انتهى باقامة أول دولة عربية اسلامية ــ لولا هذا التحالف لدان السودان للثقافة المسيحية القبطية حتى اليوم .. **وحتى دولة سنار هذه لم توحد كما هو معروف كل السودان فقد ظلت مجموعات قبلية وقومية وثقافات كاملة خارج سلطانها وبعضها عجز حتى الغزو التركى ١٨٢١ م عن دمجها فى الدولة المركزية الأولى فى السودان .**

يرصد الباحث خمس مجموعات بشرية تتعايش على ارض السودان : المجموعة العربية ، الزنجية ، شبه الزنجية ، النوبة والبجا ، وتعدد الأديان واقع راهن ، لذلك كان بديهيا أن ينعكس واقع التعدد هذا على المسرح فكانت أول صرخة أطلقها مسرح المحترفين ٦٨/٦٧

«جعلي» «ودنقلاوى» «وزاندى» ايه فايدانى

غير ولدت خلاف خلّت أخوىْ عادانى

خلُو نبانا يسْرى مع البعيد والدانى

يكفى النيل أبونا والجنس سودانى

لكن هذه المسرحية القادمة من ثلاثينات القرن ما كانت لتعبر عن مرحلة ما بعد الاستقلال . فالبرجوازية الوطنية قد أكدت ذاتها بالاستقلال فى ١٩٥٦ واكتفت . فى ١٩٣٤ كان يكفى « النيل أبا للجميع » ليتحدوا ضد الاستعمار ، لكن فى سودان ما بعد ١٩٥٦ لم يعد الصراع بين قبائل تسعى للتصالح وانما صراع ومصالح طبقية متعارضة بالضرورة .. نعم ، ما يزال الاطار الوطنى حاضرا لكن أصبح له بعده الطبقى ، لقد أصبح الوضع يحتاج لمسرحية لا تنتهى بالمصالحة .

ولذات السبب وعند البحث عن أصل الشخصية السودانية فى السبعينات ماكان «لهاشم صديق» إلا أن يرجع الى « **مملكة نبتة** » فكتب مسرحية « **نبتة حبيبتى** » والتى يرى الباحث أنها تمنح من احدى مكونات البنية السودانية ولا تقاربها فى شمولها وتعددها فهى باحالاتها المباشرة لواقع السبعينات (التحذير من تدخل الكهنة فى الحكم ، العلاقة مع مصر ، استرجاع

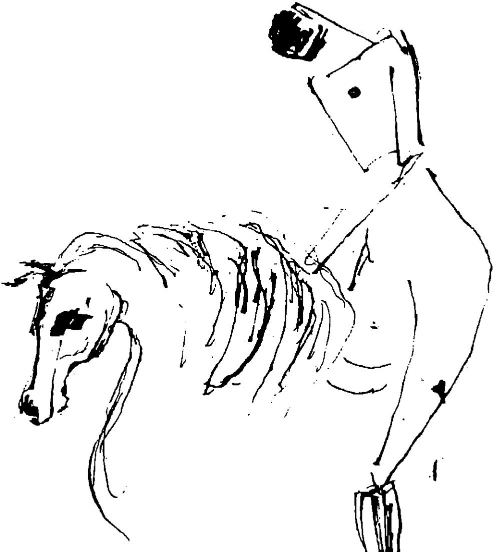
مناخ دولة كوشى بما يعنيه من تأكيد للذات السودانية . الخ ..) كل هذا جعل المسرحية تنال نجاحا عظيما عند عرضها فى منتصف السبعينات ، وفشلا يماثله عند عرضها فى الثمانينيات . فعرض المسرحية بعد حمامات الدم التى أعقبت حركة يوليو ١٩٧١ وما خلقته من مناخ عام جعل الجمهور مهيئا لالتقاط رسالة المسرحية شديدة الصلة بواقع تلك الأيام .

من تحليل هاتين المسرحيتين — ومسرحيات أخرى — يرى الباحث ان البنية السودانية قد ظهرت مفككة فى مسرح السبعينات كما هو حالها فى الواقع الحى .. بل وأكثر من ذلك يرصد الباحث تنافر المواسم المسرحية فى اتجاهاتها الرئيسية بل وتنافر مسرحيات الموسم الواحد ، ان لم يتغلغل هذا التنافر داخل بناء المسرحية الواحدة فنجد مسرحيات تنتمى لثقافات مختلفة ، لكن ما هو مشترك هو غياب ثقافات مجموعات الهامش المغيبة على مستوى الاقتصاد والسياسة والثقافة الرسمية فغابت مفردات الثقافة الزنجية (رقص فردى ودرامى ، رقصات الصعيد ، الطوطم ، السير والطقوس) فقد اكتفى العنصر الزنجى برثاء نفسه على خشبة المسرح من خلال رقصات فرقة الفنون الشعبية كما فعل رصفاؤه سودانيو الغرب الى الدرجة التى لا يصدق معها المشاهد لمسرحية سودانية ولعرض من فرقة الفنون الشعبية انهما ينتميان لبلد واحد .

« المسرح السودانى يحتاج ان يكون سودانيا » .. بهذه العبارة عميقة الدلالة يلخص الباحث أزمة المسرح السودانى ويرسم أفق تطوره فرغم وصول صدى مسرح الجاليات الاجنبية وزياراته المتكررة لأقاليم السودان ورغم ارتباط الحركة المسرحية فى شرق السودان بروافد حركة التحرر الوطنى والتقدم الاجتماعى ورغم ارتباط البدايات الأولى للنشاط المسرحى بمدن مثل « رفاعة » و« القطنية » ورغم وجود حركة مسرحية بشكل أو بآخر خارج العاصمة الا أن مسرح المحترفين لم يشغل حيزا جديرا بالاعتبار خارج العاصمة ، وحتى فى العاصمة لا يوجد نشاط مرصود لمسرح المحترفين سوى نشاط المسرح القومى بام درمان . بهذا ظل الحديث عن المسرح القومى يعنى ضمنا المسرح السودانى ! الأمر بلا شك وثيق الصلة بصراع الهوية وبارتباط المسرح الرسمى بجهاز الدولة البيروقراطى (الذى قاد استراتيجية تنموية واحدة منذ انشائه على يد الاستعمار الانجليزى : تنمية الوسط واهمال أطراف السودان) . حتى التأريخ لبدايات مسرح المحترفين تمت على أساس السنة المالية الحكومية (تبدأ فى يوليو وتنتهى فى يونيو من العام التالى) وسار على ذلك كل الذين أرخو للحركة المسرحية .

المسرح السودانى ما قدر له أن يخلق تقاليده ومواضيعه وشكله الخاص أى طابعه ولونه المميز فالمظاهر الاحتفالية الشعبية ما قدر لها ان تتنامى صوب شكل يبلورها تمر بطور الظاهرة الدرامية ومن ثم تخلق شكلا دراميا يميزها ، فبدأ المسرح تقليدا للمسرح الأرسطى على أساس خلفية ثقافية وفكرية لم تحسم هويتها وتوجهاتها ولا حتى ارست اسسا لحوار ديمقراطى بين مكوناتها فكان الاهتمام بالمواضيع دون الشكل فى لغة حكمتها الخطابة لا الحوار وأنماط أكثر من تكون شخصيات .

هذا البحث فى تقديرى اكثر من مجرد محاولة لدراسة العلاقة بين البنية الفكرية والاجتماعية والمسرح الذى انتجته . فهى تطرح بجدية قضية الهوية وقضية ديمقراطية الثقافة وتطرح للنقاش مواضيع ومقولات طالما اعتبرها الكثيرون قدس أقداسهم ولعل أهميتها تكمن فى هذا ، وهى بالتأكيد مساهمة جادة فى دراسة سيوسيولوجيا الثقافة السودانية وحوار مكوناتها المختلفة . نأمل ان يجد ما طرحته الرسالة النقاش من المهتمين ففيها ما يستحق النقاش تعميقا ونقضا ، منهجا ونتائج .





رقم الإيداع : ٦١٧١ / ١٩٨٣

طبعت بمطابع شركة الأمل للطباعة والنشر
« إخوان مورفيتل سابقاً »
عادل الرفاعي وشركاه
تليفون ٣٩٠٤٠٩٦